

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce
Bc. Barbora Dostálová

**JINÉ PÍSMO. ČESKÝ VÝTVARNÝ
EXPERIMENT 60. LET 20. STOLETÍ**

Asemic Writing. Czech Art Experiment in the Sixties of the 20th Century

Vedoucí práce:

2020

prof. doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Tímto děkuji paní prof. Marii Klimešové za vedení této diplomové práce, trpělivost a pochopení ve snaze nalézt odpovědi na kladené otázky, nadevše však velkou ochotu vyjít vstříc všem potřebám autora.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Abstrakt (česky):

Magisterská diplomová práce se zabývá vývojem českého umění v 60. letech 20. století a jeho kontextem. Zvláště pak jednou z tendencí vizuální poezie, asémantickou psanou poezií. Podává vysvětlení, výklad vzniku a historie tohoto výtvarného fenoménu, který osvětluje na příkladech konkrétních uměleckých děl. Součástí práce je exkurz do života výtvarníků, jejichž tvorba byla asémickým písmem zasáhnuta. Poodkrývá jejich východiska a inspirace.

Abstract (in English):

This thesis deals with art development in the 1960s in the Czech Republic. The work focuses on the phenomena of asemic writing as a part of the art of Lettrism and visual poetry and seeks to reveal the history of this specific tendency. The history of Czech asemic writing is demonstrated in exhibits. The next part of the text tells about the sources and inspiration of an artistic creation which was influenced by asemic writing.

Klíčová slova (česky):

České umění, 20. století, asémantická poezie, vizuální poezie, experiment, asémické psaní, jiné písmo, Jiří Kolář, Karel Trinkewitz, Zdeněk Kirchner, Ladislav Novák, Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Jan Kotík, Jiří Valoch

Keywords (in English):

Czech Art, 20th Century, Modern Art, Asemic Poetry, Visual Poetry, Experiment, Asemic Writing, Jiří Kolář, Karel Trinkewitz, Zdeněk Kirchner, Ladislav Novák, Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Jan Kotík, Jiří Valoch

Obsah

1 Úvod	6
2 Vznik a vývoj pojmů	11
2.1 Pojmosloví asémantické poezie	11
2.1.1 Etymologie použitých pojmů	13
3 Co je a co není asémantická psaná poezie	16
4 Asémantická psaná poezie jako dokonalé intermédium	18
5 Historie asémantických projevů	20
5.1 Globální historie	23
5.1.1 Exkurz do Francie – Lettrismus, Isidore Isou a Gabriel Pomerand	29
5.2 Asémantické písmo v českém kontextu	30
5.2.1 Exkurz k českému umění a existencialismu	33
6 Případové studie českých autorů	35
6.1 Jiří Kolář	36
6.2 Ladislav Novák	40
6.3 Jiří Balcar	44
6.4 Vladimír Boudník	46
6.5 Zdeněk Kirchner	48
6.6 Karel Trinkewitz	50
7 Závěr	53
8 Literatura	57
9 Seznam obrazové přílohy	62
10 Obrazová příloha	66

1 Úvod

Na konci padesátých a dále v průběhu šedesátých let sledujeme zajímavý přerod vizuální poezie ve zcela nesémantickou formu. Tento druh “nové poezie” rozvazuje již běžné vazby významu psaného slova jako předepsané komunikace a užívá jeho pouhou připomínku. Ta může být nositelem estetických hodnot stejně tak jako rozsáhlejšího konceptu reagujícího na vývoj české i zahraniční umělecké scény nebo také životní situace, která v Československé socialistické republice podnítila například myšlenku vypůjčenou od francouzského filozofa Jeana-Paula Sarrtra, existencialismu. Tento jev na pomezí poezie a zobrazivého umění nebyl v minulosti nikdy rozsáhleji teoreticky zpracován. Mnohé texty i publikace věnované vizuální poezii, lettrismu i experimentu v nich hledí na toto téma jako na komplexní problematiku, kterou nelze oddělovat. Ovšem i s ohledem na všeobsažnost fenoménu pomezí literatury a umění se nabízí možnost izolace české asémantické formy poezie a tudíž lepší pochopení motivací autorů této specifické skupiny děl.

I přes nezpochybnitelnou návaznost asémantické poezie na první užití písma v kubistické koláži, surrealistické automatické básně, dadaismus a futuristická osvobozená slova nebo například zaumný jazyk Velemira Chlebnikova a veškerou vizuální poezii padesátých let dvacátého století, je možné vysledovat v globální i lokální historii další možné inspirační zdroje a východiska, která posouvají vznik asémantické tvorby daleko před kubismus a svým způsobem i před jakékoliv jiné písemné projevy. Navíc prožitek diváka, který je v případě, byť beze smyslu komponovaného textu a nečitelného písemného projevu, jehož hodnota a koncept jsou skryty již zcela a pouze za vizuální stránkou díla, rozdílný. Proto rozdělit tyto dva příběhy – sémantické a asémantické poezie – je zcela nasnadě.

Mimo tyto historické doklady asémantické tvorby, lze od začátku 20. století sledovat její logický vývoj skrze vizuální a experimentální poezii a lettrismus. Počátky literárního experimentu klademe až ke vzniku Apollinairových kaligramů kolem přelomu devatenáctého a dvacátého století. Guillaume Apollinaire skládal typograficky své básně do drobných schematických vyobrazení, takzvaných ideogramů. Přičemž tvar nebo motiv básně se vztahoval k jejímu tématu. Grafické podoby písma poprvé použil v kolážích syntetického kubismu Georges Braque.

Charakterizuje redukci písma na materiál, na slova a grafémy.¹ Další stopu shledáváme ve vydání surrealistického manifestu v roce 1924, ve kterém se André Breton rozepisuje o automatickém psaní. Návod zní: “*Pište rychle, bez předem zvoleného tématu, natolik rychle, abyste nic nepodržovali v paměti a abyste nebyli v pokušení číst po sobě, co píšete.*”² Toto první rozvázání vazby logicky uspořádaného textu ve snové příběhy beze smyslu a literární hierarchie se staly předzvěstí dalšího vývoje. Vztah písma a obrazu a mezioborový přesah umění a literatury, nebo chceme-li poezie, zasáhl nejen surrealismus, ale také futuristy, kteří staví na cestě asémantické poezie další významný mezník. Osvobozená slova italských futuristů, jakožto například Filippa Tommasa Marinettiho, zakladatele tohoto směru, sledují jeho výtvarné i komunikační možnosti. Marinetti v textu ruší pravidla syntaxe, velikosti jednotlivých liter a počíná práci moderního invenčního grafika. Tento způsob výtvarného, ale zároveň také literárního vyjádření se dostal v druhém desetiletí dvacátého století k představitelům ruského futurismu, především k Velemiru Vladimiroviči Chlebnikov a Alexeji Kručonych. Ti si z něj však nevzali pouhou grafickou předlohu, ale vyzvání italským experimentem, se jej pokusili posunout dále. Zaumný jazyk se tak stal novou básnickou formou, vytvářenou bizarními kombinacemi hlásek a slabik přirozeného jazyka, čímž se stává předchůdcem fonetické poezie. (Jednou z dalších možných analogií může být také fakt, že první sbírka básní Velemira Chlebnikova, přeložená do češtiny a vydaná v roce 1964 se jmenovala příznačně *Čmáranice po nebi*.³)

Ačkoliv se zdá, že se tyto tendence začaly postupně vyvíjet jiným než sledovaným směrem, ať už vizuálně, nebo myšlenkově je lze považovat za impulsy asémantické formy psané poezie, a především jejího předchůdce, poezie vizuální. Vývoj vizuální poezie lze sledovat v celosvětovém měřítku. Rozsáhlosti tématu nasvědčuje fakt, že stejné otázky byly pokládány v šedesátých letech nejen u nás, ale také ve Spojených státech amerických, v Muzeu moderního umění v Chicagu, kde byla v roce 1967 uspořádána nemalá výstava *Pictures to be read / Poet to be seen*, tedy Obrazy ke čtení/Básně k vidění. Nelze opomenout ani mladší amsterodamskou výstavu *Schrift en Beeld*, která byla reprízována v Praze bližším,

¹ Josef Hlaváček, Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus, in: Rostislav Švácha–Marie Platovská et al., Dějiny českého výtvarného umění (1958-2000), sv. VI (I-II), Praha 2007, s. 233-239.

² André Breton, *Manifesty surrealismu*, Praha 2005, s. 44.

³ Velemir Vladimirovič Chlebnikov, *Čmáranice po nebi*, Praha 1964.

ale stále nedostupném městě, Baden-Badenu v roce 1963. U nás se nabízejí bohaté fondy praktického i teoretického materiálu zprostředkované Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou v periodikách *Plamen*, *Impuls*, *Výtvarná práce*, *Výtvarné umění*, *Literární noviny*, *Dialog* i v jejich vlastní publikační činnosti, které jsou víc než dostatečným dokladem všeobecného zájmu o vizuální poezii na území ČSSR.⁴ Vzhledem k dvěma rozsáhlým publikacím Evy Krátké nazvaným *Vizuální poezie* a její o něco mladší sbírce teoretických textů,⁵ statí i zásadních článků v antologii *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*,⁶ a neutuchající snaze českých teoretiků zvýraznit dějiny vizuální poezie, nebude se tato práce jejím sledem více zabývat.

Specifikum české umělecké scény tkvělo především v jeho historickém a politickém kontextu, který byl zbytku západní Evropy i Spojeným státům americkým zcela cizí. Proto, ačkoli se v textech objevují odkazy české experimentální poezie k americkému a anglickému pop-artu, je třeba jej vysvětlovat rozdílně. Přímé předpoklady pro asémantickou poezii padesátých a šedesátých let v českém a slovenském prostředí nebyly nejvlídnější. Předcházely jí politické změny a všeobecná preference sociálních motivů. Ve jménu snadného porozumění výtvarných námětů i formy se dostávalo malířství a sochařství navazující na meziválečnou tradici avantgardy stále více do pozadí. A ačkoliv krátce po konci druhé světové války se v Praze střídaly výstavy francouzských surrealistů, dosud neznámé obrazy Emila Filly, Štýrského nebo například španělské malířství a další zajímavé podnětné ukázky světového umění, po výstavě obrazů národních umělců SSSR v dubnu roku 1947 a její následné kritice sovětským ideologem Alexandrem Zamoškinem začalo být zřejmé, kudy se bude kulturní dění dalších let stále více ubírat. Pro šedesátá léta bylo patrné napětí i v oblasti poezie. Ta proměnou formy kritizovala tehdejší politické uspořádání a s ním spojenou deformaci jazyka, stejně jako negativní důsledky všudypřítomné cenzury omezující umělce. Jazyk, jeho hranice a návaznost těchto hranic na lidskou existenci se stalo závažným tématem napříč obory.⁷ Do poezie tak začaly pronikat dosud neznámé formy vyjadřování,

⁴ Za všechny příklady uveďme publikaci Josef Hiršal–Bohumila Grögerová, *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967.

⁵ Eva Krátká, *Vizuální poezie*, Brno 2016.

⁶ Eva Krátká, *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno 2013.

⁷ Obrat k jazyku, v zahraničí označován jako “linguistic turn” nebo “Sprachwende” znamená změnu v myšlení některých skupin filozofů. Změnu, která je vedena poznáním, že pro řešení filozofických

reflektující stav samotného umění i jeho vztah k tehdejším společenským a politickým změnám.⁸ Stejně tak jako během války i těsně po ní, nacházeli umělci své téma ve věci existencialismu. Snaha pochopit žalostnou situaci, nutnost násilí, vynucovacích prostředků a nemožnost se vyjádřit, se promítala do více výtvarných tendencí i větších směrů. Ta, kterou v průběhu těchto let sleduje má diplomová práce, se dostává poprvé do díla českého umělce Dalibora Chatrného již v 50. letech a dnes má mnoho pojmenování. Asémantická poezie, jak ji označuje ve svém textu z 60. let výtvarník i historik dějin umění Jiří Valoch, se dnes v odborné literatuře objevuje také jako asémické psaní, v závislosti na inspiraci rovněž asémantická skripturální vizuální poezie, gestická kaligrafie nebo abstraktní poezie. Pro název této práce bylo vybráno frazeologické pojmenování “jiné písmo”, jež se zrodilo v českém prostředí jako výraz spojený s konkrétní poezií promlouvající “jiným” jazykem. Všem těmto označením se věnují první kapitoly diplomové práce, které se snaží určit hierarchii vyjmenovaným pojmům.

Asémantická psaná poezie může být zjednodušeně definována jako rytmická soustava expresivně pojatých skripturálních gest, svou pravidelností i tvarem připomínající klasický rukou psaný dopis. Představuje písmo jako bezprostřední index autora, jako projev vyjadřování bezeslovní symboliky. Protože ale tvůrce nebyl ani negramotný, ani duševně narušený, je pomocí názvu zachována fiktivní rovina. Konceptuálnost tedy v tomto případě spočívá v návodu ke správnému způsobu recepce.⁹

Abychom dokázali lépe uchopit východiska a zdroje inspirací autorů asémantických textů šedesátých let, sleduje práce také několik soudobě dostupných periodik, která publikovala texty o vizuální poezii, asijské kaligrafii a grafice, recenze zahraničních výstav či medailonky osobností francouzského informelu a lettrismu, jenž měly na vzniku i šíření trendu asémantické poezie v bývalé

otázek je zcela zásadní analyzování jazyka, ve kterém jsou tyto otázky kladeny a ve kterém se na ně má odpovídat. Ludwig Wittgenstein v *Tractatus Logico-Philosophicus* píše, že Jazyk vyjadřuje svět a v tomto smyslu je světem určován, a proto je svět zase jiným způsobem určován jazykem.

⁸ Malgorzata Dawidek Grylicka, Konkrétní poezie a konceptuální umění. Odlišnosti a společenská východiska. Studie o vybraných otázkách polské neoavantgardy na příkladu tvorby Stanisława Drózdze a Jaroslava Kozłowského, in: *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha 2015, s. 93.

⁹ Astrid Winter, Jiná estetika. Konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce, in: Stanislava Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermedialní perspektivě. Sborník příspěvků z IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha 2010, s. 25-38.

Československé socialistické republiky jistě svůj lví podíl. Složité motivace i podání asémantické psané poezie mezi českými umělci se sice nedají bagatelizovat a připodobňovat k zážitku z neporozumění východního světa nebo aktuální zastřené umělecké scéně Západu, jejich vliv na proměny zdejší tvorby však nelze ani odmítat.

Následující text pracuje s těmito předpoklady a analyzuje rozdíly mezi lettrismem, vizuální a asémantickou poezií. Hledá vztahy mezi dalšími výtvarnými tendencemi první poloviny dvacátého století a snaží se určit úzkou hranici mezi uměním a asémantickou psanou poezií. Upozornit na její podání a specifické motivace ústředních českých umělců, literátů, tvořících a zabývajících se diskutovaným fenoménem na konci padesátých a v průběhu šedesátých let dvacátého století. K tomu slouží část práce, zpracovaná formou případových studií těchto autorů.

Pro případové studie byly vybrány osobnosti a díla Jiřího Koláře, Jiřího Balcara, Zdeňka Kirchnera, Vladimíra Boudníka, Ladislava Nováka a Karla Trinkewitze.

2 Vznik a vývoj pojmů

Jak bylo v úvodu diplomové práce nastíněno, asémantická psaná poezie získala v průběhu let více pojmenování. Vzhledem k východiskům v kaligrafii, latince a dle dalších kritérií se v publikacích nasbíralo zhruba pět českých pojmů, které si je třeba postupně vysvětlit a obhájit, proč budou v této práci používány současně, označující tentýž, případně rozdílný jev. Nejprve mi však dovozte postihnout v následující podkapitole stručný vývoj pojmosloví tak, aby byla v diplomové práci obsažena nejen etymologie daného pojmenování, ale také jeho počátek a místo v historickém kontextu vizuální poezie.

2.1 Pojmosloví asémantické poezie

Byť, jak bude uvedeno v kapitole o globální historii asémantických projevů, se vyskytovaly již dříve, nebyly nijak odlišovány od běžných uměleckých projevů, anebo se jednalo o neoficiální experimenty literátů či malířů, které nebyly nikdy více posuzovány. Proto se snaha o pojmenování fenoménu nečitelného psaného projevu v umění i poezii poprvé objevuje až u výtvarníka Ferdinanda Kriweta, který v publikaci z roku 1964 zveřejnil rozdělení vizuální poezie do několika podkategorií. Mezi nimi se také objevuje pojmenování “psané obrazy”. Podle Kriweta jde o kaligrafickou nebo skripturální malbu, obě ovládané psacím procesem.¹⁰ Další pojem z Kriwetova repertoáru, který můžeme zahrnout pod asémantickou tvorbu jsou “psané texty”. Ty Kriwet vykládá jako individuální rukopisné projevy, které jsou sice úzce spjaté s psanými obrazy, ale jsou méně obrazem než tento, zato mají více z písmového textu.¹¹ Sám Kriwet se ve své tvorbě asémantickou psanou poezií nezabýval. U takových projevů vizuální poezie považoval za rozhodující kritérium způsobu dosažení díla, a to skrze užití již hotových grafických předloh jednotlivých liter, slov nebo textů, případně jejich rukopisného psaní.¹² Jeho členění bylo velmi specifické a poměrně neobjektivní.

¹⁰ Ferdinand Kriwet, Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur, in: *Manuskripte*, 1964, č. 12, s. 15-17.

¹¹ ibidem

¹² Konkrétní poezii dále rozděloval na “psané” a “písmové” texty a obrazy.

Mimo tato označení posuzuje také tvar výsledného objektu básně či obrazu a další kritéria, která v množství variací a jejich prolínání ve vizuální poezii šedesátých let a dál, nelze v praxi příliš dobře užívat.

O rok později se s podobnou kategorizací různorodých projevů vizuální poezie potřebují vyrovnat také německý teoretik umění Max Bense spolu se spisovatelem Reinhardem Döhlem. Bense s Döhlem se přiklání k šesti druhům poezie, mezi nimiž se pro asémantické básně objevuje také kategorie “*Zeichen = Grafisches Arrangement = Schrift Bilder*”, tedy v překladu “znaky = grafické kompozice = písmové obrazy”.¹³ Bense tento druh konkrétní poezie označuje jako umělou poezii, ve které narozdíl od poezie přirozené již autor neexistuje a je možné ji vytvářet i strojově. Tento názor zaujal další teoretiky a básníky a rozpoutal u nich zájem o moderní technologie, kybernetiku, strojopis a další.¹⁴

Jako studnici nevyčerpatelných nápadů a vzorový příklad kategorizace druhů vizuální poezie, uvádí Vladimír Burda v roce 1968 spisovatele a básníka Jiřího Koláře. Pojmy, které je možné z tohoto “hesláře” Kolářovy tvorby vyčlenit pro asémantickou psanou poezii jsou dva. Jedná se o “analfabetogramy” a “cvokogramy”, příznačně pojmenované na základě experimentu a snahy podívat se do mysli analfabeta a duševně choré osoby.¹⁵ Na Kolářově tvorbě vystavěla svou typologii také německá historička umění Astrid Winterová, která výše zmíněné “analfabetogramy” a “cvokogramy” nyní spojuje pod “skripturální záznamy”, jejichž hlavním kritériem je jejich rukopisné psaní.¹⁶

V sedmdesátých letech se stalo pro české prostředí nejzásadnější dílo Jiřího Valocha a jeho diplomová práce,¹⁷ která přichází s jednoduchým rozdělením sémantické a asémantické poezie. Přičemž ta asémantická, “*nemá – tradičně řečeno*

¹³ Max Bense - Reinhard Döhl, Zur Lage, *Manuskripte V*, 1965, č. 13, s. 2. Taktéž in: Eugen Gomringer (ed.), *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie*, Stuttgart 2001, s. 167-168.

¹⁴ Jedním z nich byl například Ladislav Novák, z teoretiků pak Miroslav Červenka, který si pokládal otázky: “Co je informace? Jak se mohly koncepce literárního díla inspirovat u informační teorie? Je tento projev sémantický?” - Miroslav Červenka, K sémantice tzv. konkrétní poezie, in: *Orientace I*, 1966, č. 5, s. 28-32.

¹⁵ Vladimír Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 9-10, s. 429-438.

¹⁶ Astrid Winter, Gattungsspektrum der Peosie Jiří Kolářs in der experimentellen Phase, in: *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolář*, Göttingen 2006, s. 215.

¹⁷ Jiří Valoch, *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce), FF UJEP, Brno 1970.

– s poezií nic společného”.¹⁸ Valoch rozděluje jednotlivé podtypy asémantické poezie na základě konkrétní technické práce s textem na asémantickou skupinu vizuálních básní a skripturální asémantickou vizuální poezii. Druhým pojmenováním má na mysli především tu poezii, jež využívá písma, z něhož je tvořena plošná struktura nevázaná na jakoukoli významovou interpretaci. Určuje jí místo někde mezi gestickou malbou a lettrismem, čímž přiznává její příklon k oboru výtvarného umění.¹⁹

Z těchto pojmů označujících asémantickou psanou poezii je možné pro tuto práci vyčlenit pojmenování “asémantická vizuální poezie” a “skripturální asémantická vizuální poezie” Jiřího Valocha, který je kolektivně zahrnuje pod pojem “asémantická poezie”. Pro naplnění podmínky rukopisného psaní je možné také využít pojem Astrid Winterové, “skripturální záznamy”. “Cvokogramy” a “analfabetogramy” jako pojmenování zcela specifického konceptuálního díla Jiřího Koláře nelze v širším měřítku aplikovat na tvorbu dalších autorů, kteří při tvorbě svého díla neměli na mysli totéž.

2.1.1 Etymologie použitých pojmů

Vzhledem k výše popsanému, shledávám pro tuto diplomovou práci nejvhodnější omezit se na použití čtyř pojmenování sledovaného fenoménu. V úvahu by připadalo také páté pojmenování a sice “jiné písmo”. Tento pojem byl také zvolen do názvu diplomové práce, jako reprezentace silného vývoje asémantické poezie na českém území a teoretický zájem o ni. Nicméně, protože se jedná o frazeologické označení, ustálené zřejmě po výstavě *Obraz a písmo* pořádané Jiřím Padrtou v druhé polovině šedesátých let, je nemožné jej vystopovat v psaných textech a studiích, a tudíž určit jeho přesný význam, přejdeme k pojmům jednoznačnějším.²⁰ Těmi se v tuto chvíli stávají označení asémantické psaní a asémantické psaní, asémantická psaná poezie a asémantická skripturální poezie.

¹⁸ Eva Krátká, Poválečné klasifikace a kontexty pojmu “vizuální poezie”, in: *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*, Brno 2016, s.73-136, cit. s. 102.

¹⁹ Pozn. 17

²⁰ Pojem “jiné písmo” byl zřejmě převzat z pětidílné série děl Ladislava Nováka z roku 1962 s názvem *Jiné písmo*.

Tyto pojmy se ustálily pro označení sledovaného výtvarného fenoménu a jejich rozdíl tkví pouze v překladu a doplnění téhož.

Protože pojem “asémický” byl v angličtině ustálen teprve až v devadesátých letech dvacátého století, začneme o něco starším českým pojmem, který ve své diplomové práci užívá Jiří Valoch již v roce 1970, kdy byla obhájena.²¹ Ten píše o tak zvané “asémantické poezii”, pod níž se dají zahrnout všechny projevy poezie, které nejsou vytvářeny klasicky za pomoci slovní skladby, ale vizuálně, pomocí předmětů, obrazců, znaků a gest, jejichž vzájemné vztahy vytváří obsah vizuální básně. Přídavné jméno “asémantický” je logicky odvozeno od opaku slova sémantický, tedy mající význam. Asémantický text nelze přečíst nebo za jednotlivými slovy nelze odhadovat význam, který by z něj udělal text sémantický. V rámci vizuální poezie padesátých a šedesátých let je k tvorbě takové asémantické básně využíváno obrazců, znaků, ideogramů, piktogramů i expresivních rukou psaných nečitelných textů. Protože se tato práce zabývá pouze částí asémantické poezie, a sice rukopisně psanými asémantickými básněmi, je nutné pro účely práce zdůraznit v pojmu “asémantická poezie” také slovo “psaná”. Psaná asémantická poezie pak označuje skupinu konkrétně těch děl, která jsou vytvářena jako automaticky ručně psaný nečitelný text, jehož básnický program je shledáván v estetické kvalitě skripturálního gesta, znaku psaného textu, jenž vyvolává rozpor mezi touhou a nemožností si jej přečíst. Takové básně pak mohou být psány nebo spíše kresleny latinkou stejně jako azbukou, asijskou kaligrafií nebo kterýmkoliv jiným abecedním systémem.

Stejný význam slova “asémantický” můžeme hledat také v označení mladším, “asémický”. Tento pojem byl bez překladů přejat z angličtiny a v českém kontextu poprvé použit teprve nedávno v katalogu *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let* autorkou a editorkou publikace Alenou Pomajzlovou.²² Fakt, že si jej angličtina sama vypůjčila z řeckého slova “sêma” můžeme nechat stranou. Poprvé jej použili v 90. letech dva angličtí nadšenci asémického psaní, Tim Gaze a Jim Leftwich, kteří přejali pojmenování z jazykovědy.²³ Byť se dříve pojem vyskytl již v publikacích Rolanda Barthesa nebo

²¹ Jiří Valoch, Některé teoretické problémy a pokus o typologii, in: Eva Krátká, *Česká vizuální poezie. teoretické texty*, Brno 2013, s. 231-249.

²² Alena Pomajzlová, Viditelné písmo musí být nečitelné. Asémické psaní a gestická malba, in: *Obraz a slovo* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2017, s. 45-68.

²³ Peter Schwenger, *The Asemic Art of Writing*, University of Minnesota 2019, nestránkováno.

Jacques Derrida, ne ve významu, v jakém ho používáme dnes. Barthes jím ve své knize *The Rustle of Language* označil jev, který vzniká při grafické chybě ve slovech. Sám pak uvedl příklad anglického slova “offifer” na místo “officer”.²⁴ Jacques Derrida jej používá ve spojení “asemic spacing” k označení mezery mezi slovy, poprvé v publikaci *Dissemination*.²⁵ Slovo “asemic” označuje opak slova “semic”, který v angličtině používáme tehdy, potřebujeme-li dané téma, lingvistický jev, vztáhnout k významu slovu “seme”. Význam slova “seme” překládáme takto: “Cokoliv, co slouží k jakémukoli účelu, jako náhrada za předmět, jehož je v jistém smyslu vyobrazením nebo znakem.” Přeneseno k jinému písmu, slovo “asemic” musíme vnímat jako označení opaku významu slova “seme”, tedy: “Cokoliv, co neslouží svému účelu, není náhradou za předmět, jehož je v jistém smyslu vyobrazením nebo znakem”. Což asémické písmo ve vztahu k písemné komunikaci bezesporu je.

Mezi další eventuální pojmenování, která označují totéž co asémické nebo asémantické písmo, je možné zařadit také asémantickou skripturální vizuální poezii, což je poněkud dlouhý název směřující k asémantické vizuální básni tvořené jako skriptura. Posledním pojmem opakovaným v této diplomové práci bude asémantická psaná poezie, která je jiným pojmenováním asémantického psaní.

²⁴ Roland Barthes, *The Rustle of Language*, University of California 1989.

²⁵ Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago 1969.

3 Co je a co není asémantická psaná poezie

Existuje mnoho forem umění, které pracují s kódem písemné komunikace nebo komunikace obecně. Jen některé z nich však můžeme nazývat asémantické písmo. Existují tedy parametry, podle kterých by bylo možné takové práce oddělit od ostatních? V tomto případě se musíme zastavit i u druhého slova celého označení “asémantické psaní”, tedy “psaní”. (V případě “asémantického písma” pochopitelně “písmo”.) Toto slovo totiž označuje původ výtvarné podoby celého fenoménu. Jak bude možné se přesvědčit o pár řádků dále, tím oním momentem byl pokus, možná spíš omyl, jednoho čínského písaře, který tvary, rytmus a zjev čínské kaligrafie využil pro své umělecké vyjádření. Jeho “text” se stal nečitelným a tím se stal vnímatelným z hlediska estetického prožitku. Zdálo by se, že tedy ve zmíněném momentu znečitelnění písma tkví proměna formy komunikace ve formu uměleckou, nicméně nemusí tomu být tak vždy. Protože v této práci nepřekročíme období šedesátých let, nebudeme brát v potaz psaní textu na počítači či jiných moderních technologiích a zaměříme se na možnosti poloviny dvacátého století. Ty se omezovaly většinou na ručně psaný text či text tištěný na psacích strojích. Myšlenku, že by neexistovala možnost produkce asémantické poezie na psacím stroji, vyvrací Jiří Kolář svými pokusy o optickou poezii. Tato práce se však soustředí na psané projevy asémantické poezie a v takových výtvarných dílech budeme hledat gesta, formu i míru exprese, s níž bychom očekávali psaný text, ovšem vztažený ke svým významovým a estetickým hodnotám. Velmi zjednodušeně řečeno se jedná o písmo vytvářené jako umění, nikoliv však umění vytvářené jako písmo. Příkladem nám mohou být dvě náhodná díla. V prvním případě *Cvokogram* Jiřího Koláře z roku 1962, v druhém případě dílo Běly Kolářové *Vzorník* z roku 1965. Zatímco Kolářův *Cvokogram* je vytvářen postupem, jakým je běžně psán rukou text, fakt, že textem není a nemůžeme si jej přečíst, z něj dělá asémantické písmo. Běla Kolářová o písmu jistě také uvažovala, když tvořila svou koláž, nicméně hlavní nositel umělecké hodnoty je v jejím případě technika, a ačkoli se forma jejího díla vztahuje k písmu, lze ji považovat za asémantickou poezii, psaným asémantickým projevem není.

Mohli bychom se poté ptát, proč tedy neřadíme k asémantickému písmu také Kolářovu koláž z šedesátých let, na níž je sice tištěný text, ovšem každé písmeno zvlášť bylo ořezáno a zredukováno tak pouze na část svého tvaru. Výsledná práce

je tedy strukturovaná jako text, psaná jako text a nečitelná stejně jako jeho cvokogramy, ale asémickým písmem není, nýbrž jej řadíme do další podskupiny vizuální poezie, k optickým básním. Odpověď je jednoduchá. Text musí být totiž znehodnocen už během procesu jeho vytváření, ne následkem další manipulace.

4 Asémantická psaná poezie jako dokonalé intermédium

Již s příchodem prvních vizuálních básní je doprovázela otázka "Lze tuto formu poezie stále považovat za poezii?". Rozpor mezi básnictvím a výtvarným uměním tvoří v tomto případě tenkou hranici. Dotazy zcela pochopitelné budou vztaženy k asémantické formě psané poezie.

"Slovo je současně obrazem i znakem, neboť nikdy není zcela produktem věmů předmětů a nikdy není zcela produktem libovůle těch, kteří jazyka užívají." Tato citace byla 20. prosince 1962 jedním z bodů přednášky Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové *O filozofii jazyka, statistické estetice a současném literárním experimentu* v Klubu výtvarných umělců Mánes a současně ji nalézáme v jejich společné publikaci, katalogu výstavy Památníku národního písemnictví *Báseň, obraz, gesto, zvuk*.²⁶ Tato citace přiznává vizuální hodnotu psaného textu. Zde je nutné si uvědomit záměr vzniku psaného písma i výtvarného umění, jejichž funkce byla vždy komunikační. Oba totiž, znak, gesto, kresba i psaný text představovaly zástupné znaky konkrétních předmětů. Psaný text, narozdíl od obrazu nebo sochařského díla, se ustálil natolik, že pro většinovou společnost dnes znamená jednodušší, a především přesnější formu komunikace. Stejně však jako na obraze Reného Magritta, kde dýmka není dýmkou, ani slovo není věcí, kterou označuje, lze předpokládat, že způsob komunikace textu zůstal z hlediska mozkového procesu každého člověka stále stejný jako způsob komunikace, kterou k nám promlouvá výtvarné umění. Tato shoda nás dovádí až k prvním projevům asémantické psané poezie, ale vlastně jakékoliv formě asémantické poezie, ať už se jedná o gesta nebo předměty, seřazené podle určitého komunikačního kódu, možná spíš zvyklosti a tudíž vedoucí recipienta k nutkavé potřebě jej rozluštit. *"Divák nejprve vidí formát vizuálního textu a samotný text začne vnímat až později"*, tento rozklad literární jednoty zmiňuje v šedesátých letech i básník a výtvarník Ferdinand Kriwet.²⁷ Asémantické písmo, jako zástupný znak pro písmo skutečné, vyvolává ve čtenáři rozpor ve snaze jej rozluštit, protože v něm rozpoznává pravidla, rytmiku i gesta

²⁶ Josef Hiršal–Petr Kotyk–Josef Hlaváček (eds.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk* (kat. výst.), Památník národního písemnictví, Praha 1997, s. 7.

²⁷ Ferdinand Kriwet, Rozklad literární jednoty, in: Josef Hiršal–Bohumila Grögerová (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*, Praha 1967, s. 161–172.

vlastní jakémukoliv jinému psanému textu. Po únavné snaze se oči diváka obrátí k tomu, co jim zbylo, snaze vizuálního uchopení psaného textu jako celku. Snaží se najít jeho estetické hodnoty. Fakt, že asémantická tvorba působí na naše smysly jako forma komunikace a zároveň jako vizuální obraz nesoucí vlastní estetickou kvalitu, z něj činí střed mezi výtvarným uměním a poezií. Stává se intermediánem těchto dvou oborů a dovršuje cestu za snahou smazat hranice mezi nimi. Pro polovinu dvacátého století byla typická jakási atraktivita vykročení do terénu mezioborového projevu, k němuž se tehdy obecně směřovalo.

Pro výše uvedené se ani se znalostí konkrétních osobností tvořících asémantické básně, ať jsou mezi nimi výtvarníci, literární autoři nebo laická veřejnost, konkrétní hranici a určení spíše jednomu nebo spíše druhému oboru nelze přiklonit, protože tyto obrazové texty nebo písmové obrazy jsou stejně poezií i výtvarným uměním (lettrismem). *“Poezii (a stejně umění) totiž netvoří konkrétní slova, ale vztahy mezi nimi”*,²⁸ vztahy mezi objekty, zástupci, symboly a znaky, které vystupují jako poselství komunikace, ale zároveň nesou vysoké estetické a symbolické hodnoty vlastní uměleckému dílu.

²⁸ Citován soud brazilského básníka Wlademira Diase-Pino, který tuto tezi publikoval v italském časopisu *Ponto 1*, cit. z: Jiří Valoch, Některé teoretické problémy a pokud o typologii, in: Eva Krátká, *Česká vizuální poezie*, Brno 2013, s. 231–149, cit. s. 234.

5 Historie asémantických projevů

I přes mnohokrát zmiňovaný postupný vývoj fenoménu užití slova, jednotlivých písmen i celých částí textů ve výtvarném umění a naproti tomu skládání poetických textů do obrazců, a tudíž logicky navazující zrod experimentu s asémantickými formami písma, nalézáme v minulosti velké množství dokladů tohoto druhu vizuální poezie, které není možné, pro eventuální východiska autorů z šedesátých let, vynechávat. I přesto by však bylo nemyslitelné, kdybychom se v diplomové práci pokoušeli postihnout všechny historické momenty užití asémantických projevů. Z části proto, že se velmi často jednalo pouze o osobní experimenty, které mohly být známé dílčím autorům, nicméně teoretiky umění a historie nebyly doposud odhaleny a zveřejněny. Jednak také proto, že pod pojem “asémantický” by se daly vztáhnout téměř všechny snahy o první písemné projevy lidstva. A ačkoliv byla forma primitivního umění a písma (takzvaného proto-psaní)²⁹ stejně jako art-brut žádaným materiálem a silnou poválečnou inspirací mnoha umělců, spisovatelů, scénáristů nevyjímaje, následující podkapitola se bude soustředit již na čisté projevy asémantického psaní, nikoliv na jejich východiska.

Nicméně pro připomenutí nepřímých vztahů asémantické poezie a projevů buď povrchně nebo ideově souvisejících, je vhodné zmínit přinejmenším alespoň několik příkladů. Především zástupce umění art brut, Prinzhornovu sbírku, absurdní divadlo Antonina Artauda veřejnosti poprvé představené ve třicátých letech dvacátého století, fenomén scatu a informelní tvorbu Jeana Dubuffeta.

Ve vztahu k primitivnímu umění a art brut začneme myšlenkou informelu, který mohl zrod asémantické poezie přinejmenším inspirovat. Když Jean Dubuffet v roce 1947 vystavil své *Hautes pâtes*,³⁰ jeho obhajobou mu byla snaha se po válečné zkušenosti navrátit k výtvarnému projevu nezatíženému těmito událostmi. Ve snaze očistit umění (a podle něj i lidstvo samotné) hledal své impulsy v projevech primitivních kultur. Ty, stejně jako art brut, byly vnímány jako zkušenostmi nezatížené umělecké projevy. Jean Dubuffet však smysl užití těchto vzorů neviděl pouze v myšlence, ale také v estetice onoho ošklivého objektu. “Ve

²⁹ z angličtiny “proto-writing”, volně přeloženo jako proto-psaní

³⁰ z francouzštiny, volně přeloženo “vysoké pasty”

*jménu čeho – snad mimo koeficientu zvláštnosti - se člověk zdobí náhrdelníky z mušlí, a ne z pavučin, liščí kůží, a ne liščími vnitřnostmi?*³¹ O co se snažili ve čtyřicátých letech dvacátého století umělci z okruhu Jeana Dubuffeta, je svým způsobem možné sledovat také v oblasti asémantické poezie. Rumunský válečný emigrant, lettrista Isidore Isou ve stejné době v manifestu lettrismu navrhuje “*osvobození poezie od tyranie slov*”.³² Návrat k čisté formě poezie podle něj tkví v jejím očištění od zkušenosti a emocí autora, který se ve vztahu díla a recipienta stává nepodstatným. A tím se setkává s názorem Jeana Dubuffeta.

Mezi díly tak zvané art brutové scény, ve které je možné spatřovat projevy asémantické tvorby, jmenujme část Prinzhornovy sbírky. Hans Prinzhorn se narodil roku 1886 v Hemeru a skonal roku 1933 v Mnichově na tyfus. Byl německým psychiatrem a teoretikem umění. Působil na psychiatrické klinice v Heidelbergu, kde nasbíral kolem 5000 děl od zhruba 450 pacientů. Jeho snahou bylo dokázat, že duševně choří lidé mají zvláštní a přitažlivý cit pro umění. Popularizaci této jinak známé sbírky paradoxně přispěla snaha je navzájem devalvovat ve společnosti děl moderního avantgardního umění, která byla vystavována nacisty pod německým označením *Entartete Kunst*. V této sbírce nalézáme také řadu písemných projevů, případně kombinaci písemných a kresebných motivů. Přičemž asémantické tvorbě nejbližší jsou dopisy pacientky psychiatrického ústavu v německém Wieslochu Emmy Hauckové, pocházející z doby okolo roku 1909. Emma Haucková trpěla onemocněním zvaným dementia praecox, někdy nazývaném také schizofrenie.³³ Emminy dopisy byly do jednoho adresovány jejímu manželovi a často opakovaly slova jako “Komm, Komm, Komm” nebo “Herzensschatzi komm”.³⁴ Expresivně škrtaná slova hustě a často přes sebe na bloku papíru vytvářejí změť písemných projevů, jež se staly nečitelné. Bez konkrétních odkazů nemůžeme usuzovat, že byly tyto částečně asémantické projevy duševně choré ženy inspirací sledovaným autorům, nicméně protože Prinzhornova sbírka se v poválečných letech stala

³¹ Dubuffet, Wols a Fautrier, in: Hal Foster–Rosalinda Krauss - Yve-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, London 2007, s. 369-374, cit. 369.

³² Eva Krátká, Geneze pojmu “vizuální poezie” a avantgardy, in: *Vizuální poezie*, Brno 2016, s. 21-72, cit. s. 71.

³³ Schizofrenie je endogenní psychóza, která je charakterizována jako rozpad osobnosti postihující zejména emocionální součást psychiky. Toto duševní onemocnění se projevuje například poruchami citů, jednání, myšlení a sklony utíkat od reality.

³⁴ z němčiny přeloženo “přijď, přijď, přijď” a “lásko, přijď”

studnici inspiračních zdrojů například pro skupinu Cobra.³⁵ Ta byla známá členům české surrealistické skupiny Ra.

Další nepřímé předchůdce asémantické poezie nalézáme i v oborech zdánlivě vzdálených psanému i “kreslenému” textu. Jsou jím například divadelní představení Antonina Artauda, který jakožto neúspěšný herec zahájil svou kariéru scénáristy a divadelního režiséra. Jeho inscenace však nebyly zcela standardní. Hlavní herec, většinou jediný aktér celé hry, v jejím průběhu vyluzuje hlásky, zvuky, u nichž provádí svým tělem gesta, které je možné připodobnit k Teigeho a Nezvalově *Abecedě* z roku 1926. Toto konceptuální divadelní představení, (stejně jako asémantické písmo písmu), odporuje základním požadavkům na divadlo. Jedná se o bezobsažnou performance na divadelním jevišti. Příklad pro Artaudova představení nalézáme také ve specifickém žánru hudby, rozvíjejícím se přibližně od dvacátých let dvacátého století pojmenovaném scatt singing.³⁶ Tento improvizovaný jazzový zpěv spočívá v zapojení okamžité a zcela spontánní fantazie zpěváka i kapely, kteří nezávisle na sobě vytvářejí rytmem i tóny neopakovatelné hudební kompozice. Zpívaná slova zní více jako slabiky, jsou záměrně nesrozumitelná. Po teoretické stránce lze k asémantické poezii nalézt mnoho dalších paralel například v surrealismu, pop-artu a deklamačních experimentech budoucích francouzských nových realistů, mezi dalšími výtvarnými směry, které ve stejné době ideově směřovaly k též myšlence vyrovnání se s absurditou společenského uspořádání, šanci překročit běžné konvence svých oborů a existencialismu.

Pro britskou poválečnou scénou byl velkým vzorem Kurt Schwitters, který poté, co byl na základě své národní příslušnosti omylem přidělen a rok a půl vězněn v uprchlickém táboře, dožil ve Velké Británii život silného umělce se všemi poctami. Možná zde se také rozšířila znalost jeho výtvarných a také hudebních experimentů z let 1923 až 1932 s názvem Ursonáta. Německou předponu UR– lze do češtiny přeložit jako PRA-, a Schwittersovu sonátu lze v tomto smyslu chápat jako skladbu složenou z jazykové pralátky, z hlásek. Výraz pralátka či prafenomén lze nalézt už u antických přírodních filosofů, později např. Herdera, Goetha,

³⁵ Laurent Busine–Bettina Brand-Clausen - Caroline Douglas - Inge Jadi, *Beyond Reason: Art and Psychosis Works From the Prinzhorn Collection*, University of California 1998.

³⁶ z angličtiny, v českém jazyce používán výraz scat, pod nímž se rozumí totéž

Novalise nebo Nietzscheho. Schwitters vědomě navazuje na tuto tradici a z pralátky jazyka vytváří zcela autonomní abstraktní jazyk, který na první pohled působí jako pouhá rytmická změť hlásek a skřeků, ve skutečnosti však působí mnohem pravdivěji než významově vyprázdněný konvenční jazyk.³⁷

V českém prostředí je takovým předchůdcem osobnost a dílo Jana Kotíka, který se v průběhu čtyřicátých a padesátých let dvacátého století živě zajímal o asijskou kaligrafii, které na krátko přizpůsobil svou tvorbu. Nadevše výmluvná obálka katalogu výstavy jeho prací z let 1948 až 1956 ukazuje, že citace východní kaligrafie je v některých dílech až doslovná [1]. Jan Kotík byl synem malíře a profesora kreslení na reálce v Mladé Boleslavi Pravoslava Kotíka. Vyučil se typografem. V letech 1935–1941 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze pod vedením prof. Jaroslava Bendy. V třicátých letech, ale zejména v druhé polovině čtyřicátých let podnikl řadu studijních cest po Evropě. Zájem o exotické kultury a kaligrafii se v druhé polovině padesátých let začal obracet k antropomorfnímu základu. Více než na cestu k písmu a mezioborové zkušenosti-jej dovedl k abstrahovaným figurálním kompozicím, čemuž mohou svědčit také pojmenování těchto obrazů, které se podáním obracení ke skripturální abstrakci, ale názvem (například *Benjamin, muž ze železa*) opět k člověku. Mimo to v letech 1961 a 1962 Kotík vytváří sérii nazvanou *Tabule*, čítající množství expresivně pojatých, avšak stále asémantické písmo zahrnujících prací [2]. Kompozice, které je stále možné zařadit jako projevy určitého lettrismu se s časem daleko více abstrahují. Jedním z dalších výrazových prvků, kterými Jan Kotík své obrazy komponuje je také barva, až nakonec písmo ustupuje zcela do pozadí.

5.1 Globální historie

O tom, že první lidské umělecké projevy by se teoreticky daly také označovat jako asémické, není téměř pochyby. Proto jejich počátek nelze vysledovat zcela přesně. První přímý předchůdce asémického písma pochází z Číny. V 1. století před naším letopočtem se z místní kaligrafie vyvinulo tzv.

³⁷ Kurt Schwitters: URSONATE, *rAdioCUSTICA*, <https://www.radiocustica.cz/kurt-schwitters-u-r-s-o-n-a-t-e-5338425>, vyhledáno 6.7.2020.

konceptní písmo. Jedná se o zjednodušenou, a tudíž rychlejší formu čínské kaligrafie, která se používala v osobní korespondenci. Právě mistři tohoto konceptního písma jej v 7. století našeho letopočtu začali zjednodušovat až do fáze, kdy přestalo být zcela čitelné. První autor, který vědomě použil asémantické písmo jako svůj výtvarný projev se dnes označuje jako “šílený” Čang Sü. Už za svého života dospěl slávy a byl též nazýván “géniem konceptního písma”. Často byl také spojován s o generace mladším Chuaj-suem, byli nazýváni “bláznivý Čang a opilý Su”. Su rovněž vytvořil několik prací asémickou kaligrafií.³⁸

Další zastávkou v cestě k asémantickému projevu bude opět Asie, tentokrát však Japonsko a japonský zenový buddhismus. Tato větev buddhistické víry začala ve 12. století k uvedení do hluboké meditace využívat zvláštní formu japonské kaligrafie, dnes označovanou jako Hitsuzendo. Hitsuzendo, neboli tzv. “umění štětce” je vytvářeno ve stavu *mun-shin*, což se doslovně překládá “bez mysli”. Jedná se o automatickou malbu štětcem, prováděnou pohyby celého těla. Výsledný produkt se podobá japonské kaligrafii, je však nečitelný [3]. Skrze tyto umělecké objekty pak vyznavači zenového buddhismu čtou své vnitřní myšlenky. Obdobné výtvarné projevy zkoumal již ve třicátých letech dvacátého století také německo-francouzský výtvarník, představitel informelní tvorby a tašismu Hans Hartung. Jeho pozdější tvorba snad ale ještě víc než k poezii směřovala k abstrakci, liniím tvarů [4]. Dalším tašistou, tentokrát ze Spojených států amerických, který si na své cestě k osobitému výtvarnému vyjádření vyzkoušel inspiraci východní kaligrafií byl mimo jiné také Mark Tobey [5].

Nejen však tento specifický písemný projev, ale samotná japonská kaligrafie mohla být mnohým umělcům ku inspiraci. Narodil od té čínské, ze které se vyvinula v 6. století, je cíleně prováděla tak, aby měla vysokou uměleckou hodnotu sama o sobě. A proto není náhodou, že už v 50. letech 20. století se o ní psalo v uměleckém periodiku *Výtvarná práce*.³⁹ Pro dobré vztahy s Východem se reprodukce čínské i japonské kaligrafie opakovaly ve více českých periodicích a svým způsobem dávaly opodstatnění abstraktnějším pracem místních umělců. Jedním z nich byl právě Jan Kotík, jehož medailonek s několika abstrahujícími

³⁸ Lukáš Zádrapa–Michaela Pejčochová, *Čínské písmo*, Praha 2009.

³⁹ Adolf Hoffmeister, Japonská kaligrafie, *Výtvarná práce*, č. 5, 1958.

pracemi, inspirovanými východní kaligrafií, se objevil v časopisu *Tvar* v roce 1957.⁴⁰

Pokud bychom na chvíli opustili snahu zachytit vývoj asémického psaní, musím se z tohoto místa zmínit o všeobecném zájmu o primitivní kultury, asijskou tradici kaligrafie a další fenomény, které provázely evropské umění již od počátku moderny. Proto při hledání inspirace našich autorů, nelze nikdy tuto etapu zcela opustit. Fakt, že pro běžného Evropana je toto písmo nečitelné, ovšem esteticky cenné, vedl k jeho zhodnocení v umění velmi brzy. Jedním ze silných příkladů převedení znalosti primitivního umění a proto-písma bylo dílo Paula Kleea, který v roce 1937 namaloval sérii obrazů, v nichž jsou hlavním motivem černá skripturální znaky na bílém pozadí. Ty jsou svým tvarem stále ještě trochu antropomorfní. Klee v dalších pokusech litery postupně abstrahuje a omezuje na pár tahů, a tak se v dálkových pohledech uplatňují téměř jako zapomenutá abeceda. K výrazu nejpodobnějšímu asémantické psané poezii dochází ve své kresbě nazvané *Abstrakte Schrift* [6]. Zvláště pak třeba pro českého výtvarníka Jiřího Balcara lze spatřovat v Kleeově postupu určité signály, které jej mohly dovést až k sérii *Dekretů*. Řeč je o názvech, které Paul Klee svým malířským pokusům uděloval. Jednou se jednalo o *Tajný dopis* [7], jindy *Právo* [8].⁴¹

Další doklady o použití asémického písma jako výtvarného projevu sledujeme u americké básnířky Emily Dickinsonové (1830-1886). Básně a tvorba této svérázné autorky vešly ve známost až po její smrti, poprvé v upravené verzi v roce 1890. Autentické texty až v průběhu dvacátého století. Proto, i když chronologicky její asémantické texty z padesátých let devatenáctého století patří na toto místo, nikdo je pravděpodobně až do poloviny dvacátého století nepoznal. Je zajímavé, že autorka se snažila v písemné komunikaci mezi svými nejbližšími vždy přizpůsobit určité estetice. Proto vznikaly šikmé básně psané přímo na obálku, diagonálně, ale pak také samotné asémické texty, které měly své názvy. Jednalo se o část její tvorby, kterou si přála zachovat.

⁴⁰ Karel Hetteš, Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev, in: *Tvar* IX, 1957, č. 3, s. 82-92.

⁴¹ z angličtiny *Secret letter* a *Law*

O padesát let později se o estetiku písma, jeho druhy a asémickou formu začal zajímat belgicko-francouzský malíř Henri Michaux (1899-1984) a zároveň s ním německy píšící švýcarský prozaik Robert Walser (1878-1956).

Oba nezávisle na sobě ve dvacátých letech dvacátého století vyvinuli svou vlastní formu psaní. Robert Walser, stejně jako autoři čínské konceptní kaligrafie, se věnoval zmenšování a zkracování písma do formy, která přestává být čitelná. Až po čase bylo objeveno, že se jedná o mnohokrát zmenšené texty psané starým německým kurentem. Takové výtvořky poté nazýval *Mikroskripty* [9]. Je zvláštní, že jeho přístup k písmu a umění lze promítat také do jeho života. Walser byl založen vyloženě asketicky, přesvědčen, že svůj život dokáže zredukovat na kus chleba, sklenku vína a talíř polévky. Jeho “tuláctví” mu poskytovalo spousty inspirací, které následně zpracovával ve svých textech.

Na konci roku 1962 se svými *Logogramy* [10] přidává k asémickému psaní také francouzský básník, zakladatel skupiny Cobra, Christian Dotremont. Inspirován východní kaligrafií vytvářel několik hodin denně tyto písemné záznamy, které soudě podle doplňujícího textu sám vnímal jako zobrazivou poezii.⁴²

Nicméně nejbližší českému existencialismu i situaci zůstal svými myšlenkami Henri Michaux. Jeho básnickou i uměleckou tvorbu poznamenaly zážitky války a tragické smrti jeho ženy. Lidskou existenci vnímal jako “*absurdní jev ve světě, který už jim byl dávno cizí*.”⁴³ I když se k surrealistům ani skupině kolem Jean Dubuffeta a informelu nikdy nehlásil, nechal se jejich myšlenkami silně inspirovat. Stejně jako oni, hledal svou vlastní cestu k úniku z poválečné reality. Velmi brzy se začal zajímat o mysticismus, okultismus, exotická náboženství a nakonec halucinogenní látky. Z umění jej inspirovali Miró a Magritte. Inkoustové kresby, které dnes řadíme pod kategorii asémantického písma, začal tvořit pod vlivem asijské kaligrafie a proto-psaní.⁴⁴ Postupným uvolňováním pohybů skládal svou vlastní abecedu, nový vyjadřovací způsob. Zájem o písmo transformuje v průběhu 30. let, kdy se jeho projev začíná více přibližovat schematizaci lidské figury nežli hříčce s písmem. Jedno z prvních děl kategorie asémantického písma

⁴² Christian Dotremont na jeden ze svých obrazů z roku 1972 píše doslovně “*Poetry must be seen not read*”, z angličtiny přeloženo “Poezie musí být viděna, ne čtena.”

⁴³ Jan Otokar Fischer, Henri Michaux, in: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*, Praha 1966, s. 585-590.

⁴⁴ Laurie Edson, Henri Michaux: Artist and Writer of Movement, in: *The Modern Language Review* LXXVIII, č. 1, 1983, s. 46-60.

je kresba *Abeceda* z dvacátých let [11]. Je očividné, že byl inspirován mnohostí písemných forem. Některé ze znaků na tomto objektu lze považovat za snahu přiblížit se kaligrafii, jiné snad egyptským hieroglyfům, další jsou možná jeho vlastními piktogramy.

Nespornou roli ve vývoji jiného písma hráli také první abstraktní malíři a surrealisté. I když je nelze zcela zařadit do dějinné linky, protože se nám nedochovalo žádné z děl, které by ukazovalo na snahu navázat na formu písma nebo textu. Takovým byl také Joan Miró jako průkopník piktogramizace výtvarných námětů [12], z jehož díla se inspiroval praktikant automatické kresby André Masson. Právě proto, že princip náhodnosti ve výtvarném díle i textu byl jedním z mnoha zájmů autorů okolo tendencí vizuální poezie a lettrismu, je automatická kresba brána jako jedna z přímých východisek asémantické psané poezie.

Po Michauxovi se asémickému psaní jako významné náplni výtvarné tvorby nikdo soustředěně nevěnoval až do poloviny padesátých let. Mimo české autory, kteří svým přispěním posouvají tento výtvarný fenomén dál, nalézáme známky asémického psaní i v blízkém zahraničí. V NDR se zájmem o napětí mezi uměním a poezií tvoří Carlfriedrich Claus, v roce 1967 uveřejněný v publikaci Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové.⁴⁵ V padesátých letech se ke kvalitě psaného gesta přiklání také španělský malíř Antoni Tàpies, americký abstraktní expresionista Franz Kline a rovněž Jackson Pollock. Jistý přínos nové idey vkládají na uměleckou scénu angličtí a američtí pop-artisté. Princip vytržení užitého umění z jeho přirozeného komerčního prostředí (v tomto případě grafiky, plakáty, inzerce) a skládání do obrazců, popření, výsměch a kritika jejich funkce, ukazující na povrchní společnost konzumního světa, se v převrácené formě uplatňuje i v šedesátých letech.

Silným podnětem, ačkoliv pro české autory zprostředkovaným pouze knižně,⁴⁶ byla amsterodamská výstava ve Stedelijk muzeu s názvem *Písmo a obraz* o několik měsíců později opakovaná v německém městě Baden Badenu. Přehlídka nových forem vizuální poezie, kde byly poprvé zveřejněny i ukázky asémantické skripturální poezie, byla silným impulsem pro českého výtvarného kritika Jiřího Padrtu, který na tuto výstavu navázal ve své snaze ukázat světu českou scénu vizuální poezie a lettrismu ve Špálově galerii v Praze a později Kolíně výstavou

⁴⁵ Josef Hiršal-Bohumila Grögerová-Miloš Jůzl, *Experimentální poezie*, Praha 1967, s. 230.

⁴⁶ Dietrich Mahlow, *Schrift en Beeld* (kat. výst.), Frankfurt am Main 1963.

Obraz a slovo. Že byl českým výtvarníkům zahraniční svět více či méně známý dokazuje už jeho předmluva, ve které se vyjadřuje několika autorech a o “chaotickém graffiti” Cy Twombyho.⁴⁷

Lze si jen představit, jak na autory hledající svá východiska v asémantické psané poezii zapůsobil katalog výstavy pořádané kurátorem Dietrichem Mahlowem v Amsterodamském Stedelijk muzeu.⁴⁸ Reprodukce malby Henriho Michauxe *Dessin* nebo snad expresivně pojatá skripturální abstrakce nizozemského malíře Kurta Roberta Hoffmanna Sondeborga [13] přinášela do českého prostředí nevídanou vzpruhu a motivaci se těmito kresebnými záznamy nechat popohnat k jejímu zhodnocení. Z hlediska asémantické psané poezie byla tato ani ne dvou set stránková publikace studnicí motivů. Můžeme pak domýšlet do jaké míry se třeba reprodukce díla Fritze Wintera *Unterschrift unter einen bösen Vertrag* [14] promítla po vizuální stránce do dopisů Ladislava Nováka. Josefa Honyse mohl zase zaujmout obraz Maxe Ernsta *Lettre pour Unica zürm*, který směřuje k zapojení piktogramu. Drobnopis, dříve známý pro pokusy německého spisovatele a životního tuláka Roberta Walsera se nyní uplatňuje v obraze *Paracelsische Denklandschaft* Carlfriedricha Clause. *Bewegung von Turm aus gegangen* Gustava Deppe se až nápadně přibližuje některým kompozicím Jana Kotíka ze šedesátých let a *Poème visible* Winfreda Gaula zase Kirchnerové sérii *Obrazy* z roku 1965. Dílo Alfreda Lörchera by zřejmě zaujalo Olgu Karlíkovou, která se soustavně asémickému psaní věnovala od sedmdesátých let. Po ideové stránce se o jeden z nejvýraznějších pokusů o vizuální zpochybnění autorit psaného slova pokusil již Gustav Doré, když hluboko v devatenáctém století inkoustem postupně vybarvoval, a tak devalvoval tištěný novinový text.⁴⁹ Jako by se zdálo, že celá česká asémantická poezie v podstatě resumuje tuto nizozemskou výstavu. Několik rozdílů bychom však objevili. Hravost, se kterou vznikala mnohá díla prezentovaná zahraničními autory se od české asémantické poezie odlišuje specifickým domácím zázemím, které české umělecké scéně propůjčuje nádech nutkavého existencialismu. Podnik nizozemské výstavy mohl být navíc v ČSSR zhodnocen až

⁴⁷ Jiří Padrta, *Obraz a písmo* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1966, nestránkováno. V Kolínském katalogu bylo přetištěno i pár replik obrazů zahraničních autorů, mezi nimi reprodukce Henriho Michauxe.

⁴⁸ Pozn. 46

⁴⁹ Dorého kresba je reprodukována v katalogu amsterodamské výstavy.

po roce 1963, kdy už většina českých autorů prošla svou fází experimentu s asémantickou psanou poezií.

Po teoretické stránce asémického písma lze ve dvacátém století nalézt stále další a další východiska a předchůdce. Především myšlenku dadaismu a surrealismu, informelní tvorby. Přímou u nás artificialismus, ale také všechny další formy vizuální poezie, jejíž vývoj shrnují publikace Evy Krátké z let 2013 a 2016.⁵⁰

5.1.1 Exkurz do Francie – Lettrismus, Isidore Isou a Gabriel Pomerand

Protože francouzská umělecká scéna bývala a dodnes bývá pod drobnohledem mnohých českých autorů, je na místě se zabývat také jejími východisky. Krom již výše jmenovaných francouzských malířů, kteří do své tvorby postupně zařadili projevy asémantického písma za účelem experimentu, se lze bavit také o vývoji lettrismu. Ačkoliv totiž nelze tuto výtvarnou etapu oddělit od dějové linky vizuální poezie, stále je možné na něj nahlížet také jako na jedno z odvětví výtvarného lettrismu. Krom silného ideového základu, který je spojován například s tvorbou Jiřího Koláře, evidentní poezií nebo tvorbou Ladislava Nováka, stále je možné sledovat příklady asémantických písmových kompozic, na nichž není sledováno nic jiného než ryzí estetický účinek skripturální malby. Ta vychází z větší tendence nazývané lettrismus. Praxi lettrismu přísně vzato odstartoval Georges Braque, když v roce 1911 začlenil prvních pár písmen do svého obrazu *Portugalec*. Lettrismus je podrobněji teoreticky zpracován a následně vyhlášen až v poválečné situaci, za účely kritiky společnosti a nové popkultury. Využíval prostředků, jakými jsou tištěné reklamy, noviny, rozstříhané a znovu slepené do básnických koláží. V malbách se využívají zvětšená slova, písmena i piktogramy a vše co mělo s písmem kdy co společného.

Na zrodu směru lettrismu se nejvíce podílel rumunský básník a filmový kritik Isidore Isou (1925-2007), který v průběhu druhé světové války do Francie emigroval. Osobnost a dílo Isidora Isou je z hlediska asémického písma zajímavá také proto, že zpracovával kaligrafii a piktogramy, čímž trochu předešel budoucí snahu využít jejich vizuálního charakteru v rámci sledovaného fenoménu

⁵⁰ Eva Krátká, *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno 2013; Eva Krátká, *Vizuální poezie*, Brno 2016.

asémantické psané poezie. Jedno z jeho děl bylo opět publikováno v šedesátých letech v knize *Experimentální poezie* [15].⁵¹

Dalším ze spoluzakladatelů lettrismu byl Gabriel Pomerand (1926-1972). Pomerand byl francouzský básník a umělec. Již v padesátých letech se v jeho obrazech objevovaly spíše odkazy k všeobecné lidské komunikaci než fascinace písmeny a slovy. Experimentoval s novými formami písma, které se někdy podobalo více piktoqramům, jindy arabské abecedě. Zajímavé je, že se v roce 1951 ve svých obrazech dostal až k využití znakové řeči.⁵²

5.2 Asémantické písmo v českém kontextu

Aniž bychom posuzovali myšlenku a kontext asémantické poezie v rámci etapy padesátých a šedesátých let, a zaměřili se na povrchní důkazy a předchůdce tohoto výtvarného motivu, stejně jako v kapitole o globální historii asémantických psaných projevů, narazíme na osobnost Josefa Váchala. Ten se zabýval okultními vědami, astrologií, andělským písmem nebo také malachimskou abecedou. Disponoval velkým množstvím archivního materiálu, textů a studií například o d'ábelské bibli a podobně. Zároveň již ve svých rukopisech pracoval s jakousi vizuální podobou písma. Snažil se psát expresivně, jeho písmo se zvětšovalo a zmenšovalo napříč dopisy [16]. K asémickému projevu však nedošel a pokud, jednalo se o krátkodobý experiment, našim umělcům víceméně neznámý. I přesto však mohl svým zájmem vytvořit materiál k pozdějšímu zpracování.

Další vazby, které mohou ukazovat na případná východiska a inspiraci směrem k asémickému písmu, byly otištěné cestopisy Adolfa Hoffmeistera o japonském světě a kaligrafii v časopise *Výtvarná práce*. Jeho texty doprovázely nezřídka příklady kaligrafie, asijské kresby nebo užitého umění. Mimo další zdroje ukázek orientálního umění v ČSSR mezi léty 1933 až 1942 vycházel čtvrtletník *Písmo a škola*. Krom zájmu o estetiku ručního písma a jeho výuku na školách se v něm objevily i tipy, jak se takzvaně "rozepsat".⁵³ Ilustrované ukázky pak mohou navést diváka hledajícího nové formy k myšlence o působivém vizuálním vzhledu

⁵¹ Josef Hiršal-Bohumila Grögerová-Miloš Jůzl, *Experimentální poezie*, Praha 1967, s. 230.

⁵² Gabriel Pomerand, ilustrace knihy *Saint Ghetto de Prets*, předmluva Jacques Baratien, 1951.

⁵³ Th. Hamerský, Poznámky z praxe psaní, in: *Písmo a škola* I, č. 1, září 1933, s. 4.

těchto pokusů [17]. Obzvláště zajímavý je článek podepsaný Rud. Čermákem o *Vývoji dětského písma v době předškolní* již v druhém vydání časopisu.⁵⁴ Kresbičky často jen několikaměsíčních dětí by mohly pro umělce hledajících naivní formu výtvarně ztvárněného písma být bohatým zdrojem [18].

Jakkoliv přehnaně toto tvrzení zní, doba šedesátých let se vlastně pro mnohé výtvarníky zdála relativně příznivá. Po smrti J. V. Stalina v roce 1953 a následnému rozbití kultu jeho osobnosti, k čemuž výrazně přispěl projev N. S. Chruščova na XX. sjezdu KSSS v roce 1956,⁵⁵ docházelo na poli politiky i umění v ČSSR k menšímu uvolnění. Úspěchy českého pavilonu na světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958 dokázaly ujasnit kvalitu českého řemeslného a výtvarného umění a získat více důvěry ve svou prezentaci. Již od roku 1956 se na pražské scéně objevily první modernistické monografické výstavy nejen v Galerii mladých, která byla založena jako oponentura konzervativnějším představám o umění už v roce 1955, ale také v galerii Československého spisovatele na Národní třídě v Praze.⁵⁶

V prosinci roku 1962 probíhá v pražském Mánesu přednáška Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala s názvem *O filozofii jazyka, statistické estetiky a literárním experimentu* a už zde je částečně načrtnuto základní teoretické východisko českého experimentu: zneužívání jazyka v totalitní společnosti a jeho důsledky pro komunikaci literární, zejména pro poezii. O rok později na tomtéž místě je základní téma doplněno a rozšířeno přednáškou *O poezii přirozené a umělé* (čímž je myšlen lettrismus). V únoru 1966 se v Ústí nad Labem koná další jejich přednáška *O nejnovějších směrech světového umění* a o pár dní později v pražském Památníku národního písemnictví pořad *O nových druzích poezie*, na které vystupují klíčové osobnosti Josefa Hiršala, Bohumily Grögerové, Jiřího Koláře a Ladislava Nováka.⁵⁷ Ještě téhož roku v dubnu je završena několikatýdenní snaha dvojice Hiršal-Grögerová a ve spolupráci s Vladimírem Justlem je v pražské Viole uveden večer celosvětové experimentální poezie *Bestiarium*, jehož záměrem je „naznačit vytváření nových struktur, přiblížit některé z nových druhů literárního

⁵⁴ Rud. Čermák, *Vývoj dětského písma v době předškolní*, in: *Písmo a škola* I, č. 2, 15.12.1933, s. 14-16.

⁵⁵ Nikita Sergejevič Chruščov v roce 1956 na XX. sjezdu Komunistické strany sovětského svazu pronesl přelomový projev *Kult osobnosti a jeho důsledky*, kde poodhalil a odsoudil diktátorské praktiky Stalinovy vlády.

⁵⁶ Marie Klimešová, *První rok změny*, in: *Roky ve dnech*, Praha 2010, cit. s. 389.

⁵⁷ Kateřina Tošková, *Experimentální poezie ve sbírkách, sbornících, čínech a činnostech*. od 60. let do současnosti, in: Olga Stehlíková (ed.), *Experimentální poezie, Pandora*, 2007, č. 14, s. 145-191.

projevu, které ukazují mnohonásobné možnosti postavit člověka technického věku doprostřed syntetické permanentní tvorby a rozšířit tak prostřednictvím nových zvánů, dotyků i nárazů inovace jeho dosavadní emocionální i intelektuální poměry.”⁵⁸

Šestašedesátý rok nebyl jen rokem akcí, ale také rokem usilovné překladatelské činnosti, a to zejména dvojice B. Grögerová a J. Hiršal. V roce 1967 vyšel jejich překlad *Teorie textů* od předního literárního teoretika Maxe Benseho následován dvěma zásadními publikacemi 60. let, sborníkem teoretických textů *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku*, následovaným mezinárodní antologií *Experimentální poezie*. V nich texty od předních autorů konkrétní poezie Rolfa Wedewera, Umberta Eca, Eugena Gomringera, Abrahama A. Molesma, Henriho Chopina, Carlfriedricha Clause a řady dalších. Současně vznikala i sborník české experimentální poezie *Vrh kostek*, do něhož měla svými díly a komentáři přispět první linie domácích autorů konkrétní poezie Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, Vladimíra Burdy, Josefa Procházky, Ladislava Nebeského nebo také Běly a Jiřího Kolářových. Ukázky z plánovaného sborníku se objevovaly v první polovině roku 1968 v severočeském časopise *Dialog*. Na začátku roku 1968 však ještě vyšla v Československém spisovateli vrcholná sbírka českého experimentu *JOB BOJ* Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala. V témže roce byla v několika městech – v Praze, Brně a Karlových Varech představena výstava *Nová citlivost*. *Nová citlivost* nepředstavovala jen název kolektivní výstavy, ale také programový manifest za novou vnímavost k „novému řádu“, který už není tvořen „přirozeným“ řádem přírody, ale technickou civilizací a vším, co tato s sebou nese, tedy objektivismem, jasnými liniemi a geometrickými, konkrétními tvary.⁵⁹ S tímto konceptem úzce souvisel i příklon k písmu jakožto znaku, k jeho formě a definitivnímu vyvázání znaku z kontextu „běžného“ jazyka a konstruování jazyka „nového“, založeného na nových pravidlech – na permutacích, seskupování a překrývání, fyzickém přetváření (vystřihování, slepování, vytrhávání), na matematickém kódování atp.⁶⁰

⁵⁸ Citováno dle informačního letáku k pořadu Bestiarium, 1. 4. 1966, Praha, kavárna Viola.

⁵⁹ Pozn. 50

⁶⁰ Pozn. 50

V průběhu druhé poloviny 60. let se konala celá řada dalších výstav – umělců zahraničních i domácích, samostatných i kolektivních. Mezi nimi výstava *Poesie písma* v Národním muzeu, brněnské *Umění písma – poesie písma – vizuální poesie* či *Obráz '67* a *Obráz '69* a výstava *Konstruktivní tendence* v Lounech a nakonec i Roudnici nad Labem a Jihlavě. Konstantně docházelo k rozvíjení vztahů se zahraničními umělci. Návštěvy celosvětově uznávaných autorů nebyly ničím neobvyklým. Kupříkladu už v roce 1966 v Praze vystupovali členové skupiny Fluxus. Českoslovenští autoři nejen vstřebávali zahraniční podněty, ale také do dění sami vstupovali. Pravidelně byli zařazováni do mezinárodních sborníků i výstav a jejich práce vycházely v zahraničních periodících. Významné bylo přizvání Ladislava Nováka k účasti na zvukové antologii fónické poezie *Text-Sound Compositions* vydané ve Švédsku na přelomu 60. a 70. let, a později jeho zařazení do obsáhlé italské kompilace *Futura: Poesia Sonora* v roce 1978.

5.2.1 Exkurz k českému umění a existencialismu

Existencialismus v umění i filozofii se po druhé světové válce a následném politickém převratu mezi českými autory stává takřka ústředním tématem. Existuje několik výtvarných proudů, do kterých se během 50. let promítl.

Zrod existencialismu přisuzujeme francouzskému filozofovi Jeanu-Paulu Sartrovi, který v roce 1943 vydává knihu *Bytí a nicota*.⁶¹ Ta byla silným podnětem evropskému umění. Mezi prvními umělci reflektujícími existencialismus zmiňme přinejmenším Jeana Dubuffeta, zakladatele francouzské informelní tvorby, který hledal východisko v návratu k naivnímu umění.⁶² Jedním z existencialistů byl také již zmíněný Henri Michaux, a to nejen svými kresbami, ale také literaturou. Dále Antoni Tapiès, Jean Fautrier a další, z nichž mohli čeští autoři zprostředkovaně čerpat. Do asémantické psané poezie se existencialismus mohl promítat ideově, formou asémantiky jako popření základní komunikační struktury lidstva, která (specificky obzvlášť pro prostředí českých autorů) nebyla již autentická a pravdu

⁶¹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris 1943. Téměř vzápětí byla přeložena do češtiny a vydána v Praze.

⁶² Viz. kapitola této diplomové práce č. 5, Historie asémantických projevů

udávající. Znehodnocení písma, jeho parodie, tak mohlo ukazovat nejen estetické kvality typografie, ani chuť po experimentu, ale potřebu se vyjádřit k současné situaci, nedostatku svobody, který byl rovněž podmětem intenzivní rezonance Sartrova existencialismu v bývalém ČSSR.

6 Případové studie českých autorů

Projevy asémantické psané poezie v umění šedesátých let dvacátého století nelze vykládat všechny jedním způsobem. Specifické životní příběhy, možnost cestovat do zahraničí a seznamovat se s aktuálními výtvarnými trendy, stejně jako filozofickým myšlením Západu i Východu, nepotkávala každého autora. A tak motivace i východiska jejich tvorby se různí, i přesto, že česká, respektive pražská, umělecká scéna byla v této době poměrně dosti provázána a její představitelé byli navzájem v úzkém kontaktu, jak přátelském, tak profesionálním. Z těchto a dalších důvodů diplomová práce využívá struktury teoretické části práce a následných případových studií, ve kterých může být potvrzen nebo vyvrácen jakýkoliv objektivní diskurz diskutované problematiky.

I přesto nejsou přiložené případové studie tím jediných, co v tomto oboru česká umělecká scéna šedesátých let nabízí. Bylo by možné se dále zabývat například tvorbou Josefa Honyse, který obohacoval své lettristické kompozice o prvky nových piktogramů a jindy se staly dokonce samostatným motivem a konceptem celého díla. Sám byl přesvědčen, že *“nezbývá než obohacovat jazyk o nové tvary subjektivně autorského významu a dospět tak daleko, že nám zdánlivě sdělnou abecedu rozšíříme o novou sérii znaků.”* Takto obohacenou poezii nazýval nekomunikativní. Jeho teze se objevily až po jeho smrti v textu *Nekomunikativní poezie* jako jeden z textů publikace *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* z roku 1993.⁶³ Honys však bohužel předčasně umírá v Ústí nad Labem na následky nehody v roce 1969. Dále se v roce 1966 plzeňské výstavy *Obraz a písmo* zúčastnila také mladá autorka Eva Janošková, která zde vystoupila se svými strukturálními kompozicemi, do nichž vepisuje určité skripturální znaky. Možnosti písma vyčerpala již na konci šedesátých let a později se soustředila především na tvorbu informelní. Podobný příběh bychom napsali také o výtvarníkovi a výrazném teoretikovi vizuální poezie Jířím Valochovi, který se v druhé polovině šedesátých let několika kompozicemi pokusil o asémantickou psanou poezii [18]. Jistě

⁶³ Josef Honys, *Nekomunikativní poezie*, in: Josef Hiršal–Bohumila Grögerová, *Vrh kostek. České experimentální poezie*, Praha 1993, cit. s. 356.

inspirován svými kolegy však tento experiment podnikl pouze v rámci cesty za poezií optickou, již se zabýval soustavněji v dalších letech.

Atraktivita experimentu, výrazové i ideové možnosti asémantické poezie postupně nutily tento výtvarný výraz vyzkoušet téměř každého autora pohybujícího se v okruhu Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové nebo Jiřího Koláře. Pro případové studie byly však zvoleny ty osobnosti, u nichž se tvorba asémantické psané poezie objevuje soustavněji v průběhu šedesátých let nebo na nich lze sledovat určitý vývoj spojený s přínosem tomuto fenoménu.

6.1 Jiří Kolář

Jako spisovatelů a výtvarníků zároveň je z hlediska využití asémantického výtvarného projevu zajímavá tvorba Jiřího Koláře a Ladislava Nováka, provázána vzájemnou korespondencí, v nichž si tyto autoři vyměňovali své myšlenky i díla. „*Posílám Ti svá nová blbnutí*” píše Kolář Novákovi v jednom ze svých dopisů, které jsou dnes uloženy ve sbírkách Jana a Medy Mládkových v Museu Kampa.⁶⁴ A tak, ačkoli by chronologicky z českých umělců první patřil do práce o asémantické poezii zřejmě Jiří Balcar, který tento specifický výtvarný projev zařazuje do své tvorby již v průběhu padesátých let, začínáme právě Jiřím Kolářem.

Je-li si jeden z českých výtvarníků více vědom mnohosti oborů, jejich prolínáním, jak výtvarně, tak profesně, byl by to právě Jiří Kolář, který v životě vystřídal spoustu rolí. Český umělec, básník, spisovatel a překladatel se narodil 24. září 1914 v Protivíně. Jeho otec byl chudým pekařem a matka byla švadlenou. Když mu bylo šest let, přestěhoval se s rodiči do Kladna, kde žil až do roku 1945. Původně se vyučil v truhlářské dílně, kde si také při práci usekl prst. Po vyučení se živil různě – jako ošetřovatel, číšník, truhlář, přidavač na stavbě, hlídač, pomocník v řeznictví a holírně, kolportér a nakonec i spisovatel. Od konce třicátých let se začíná soustavněji věnovat své umělecké a literární tvorbě. Své první koláže vytváří pod vlivem poetismu a futurismu již v polovině třicátých let, ve věku dvaceti let. Koláže

⁶⁴ cit. z: Jiří Machalický, Ladislav Novák ve sbírkách Museu Kampa, in: Sandra Průša (ed.), *Ladislav Novák. Pochybovali jsme, nenáviděli a zoufali. We Doubted, Hated and Despaired* (kat. výst.), Museum Kampa, Praha 2010, s. 7-8.

jsou vystaveny o tři roky později v divadle E. F. Buriana. V roce 1941 vydává pod patronátem Františka Halase svou první básnickou sbírku *Křestný list*. O rok později je jedním ze zakládajících členů surrealistické Skupiny 42 a těsně po válce cestuje do Francie a Německa, kde vzniká básnický výbor pojat coby deník, nazván *Dny v roce a Roky v dnech*, který není možné publikovat až do roku 2003. V roce 1948 cestuje ještě krátce do Skotska a Anglie a po návratu se vrací ke kolážím a začíná pracovat na svém výtvarném vyjádření. Jak říká v rozhovoru s Vladimírem Burdou: “Dostal jsem se k tomu, oč jsem usiloval od dávných let – osvobodil se od jazyka.”⁶⁵ Vznikají jeho první konfrontáže, antianatomie, reportáže, chasmáže a mnohé další experimenty, pro něž se stane osobnost Jiřího Koláře v okruhu blízkých přátel velmi atraktivní. Celé situaci nahrává také absurdní událost z první poloviny padesátých let, kdy byla u historika literatury Václava Černého nalezena Kolářova básnická sbírka *Prometheova játra*. Na tomto jediném základě byl Kolář okamžitě zatčen a držen ve vyšetřovací vazbě po dobu devíti měsíců. Na konci této lhůty soud shledal básníka vinným a žádal odnětí svobody na dobu devíti měsíců, které již strávil ve vaznici, a proto byl vzápětí propuštěn. Krátce po jeho návratu mu umírá otec. Kolář reaguje vydáním několika *Básní ticha*, které poprvé překračují tradiční vazby poezie a směřují k výtvarnému umění. Na konci padesátých let pociťuje krizi slovního vyjadřování, a tak má potřebu se obrátit k jeho vizuální stránce. Jiří Kolář tehdy začíná s jazykem pracovat jako s materiálem, jehož hlavní hodnota již netkví ve schopnosti komunikace, nýbrž estetické kvalitě verbálního kódu. Tento postup nazývá evidentní poezií. Své úvahy nad pojmem “evidentní poezie” rozvíjí veřejně v krátkém manifestu, který publikoval v *Lidových novinách* v roce 1965 následovně: “Je to všechna poezie, která vylučuje psané slovo jako nosný prvek tvoření a dorozumění. Toto – slovo – má zůstat v člověku a zavést s ním monolog. Jsem totiž přesvědčen, že až na několik prací konkrétních básníků [...], může jakýkoliv současný verš bez zvláštního úsilí absorbovat věta, že to, co říkají dnešní básně, může bez nejmenších potíží vypovědět próza, jak dokazuje Beckett v *Comment c'est*, dokonce líp.”⁶⁶ Kolář zdůrazňuje rozdíl mezi vizuální poezií futuristů a jejich následovníků a svou poezií evidentní. Vizuální poezie se podle něj stále opírá o slovo, a kdo ji čte, musí rozumět psanému jazyku. Ale evidentní poezie

⁶⁵ z rozhovoru s Vladimírem Burdou, cit. z: Jindřich Chaloupecký, Příběh Jiřího Koláře, in: Jiří Kolář–Jindřich Chaloupecký–Miroslav Lamač, *Jiří Kolář*, Praha 1993, s. 27.

⁶⁶ Jiří Kolář, Snad nic, snad něco, *Lidové noviny* XIV, 1965, č. 36, 4.9., s. 6.

už slov nepotřebuje a obrací se na čtenářovo vnímání bez jejich prostřednictví. Tím se vymyká z tradiční poezie a inspirován mimo jiné i hudbou, se ocitá na pomezí výtvarnictví.⁶⁷

Na začátku šedesátých let vytváří nejsilnější sérii experimentální asémantické poezie. V pozdější publikaci *Odpovědi*, která byla vydána ke Kolářovým sedmdesátým narozeninám, odkrývá některé své úvahy nad tímto druhem abstraktní poezie. “Šlo mi od počátku o nalezení třetí plochy mezi výtvarnictvím a literaturou. Všechny dosavadní pokusy v tomto směru se mi nezdály být dostatečně nosné a hlavně důsledné.”⁶⁸ Ve snaze nalézt poezii mimo psané slovo si mohl Kolář vzpomenout na Apollinairovy kaligramy, Marinettiho osvobozená slova a francouzské surrealisty i primitivní formy písma, které mu mohly být inspirací k básnické tvorbě. I přesto, že si pro svou asémantickou poezii nalézá silné opodstatnění, nelze vyloučit, že na svých studijních cestách do zahraničí i zprostředkovaně přímo z Čech některé z výše jmenovaných výtvarníků-básníků tvořících asémantickou psanou poezii nepoznal. Nelze je však jednoznačně spojit s Kolářovým ojedinělým konceptem, pro který se jeho tvorba stala silným podnětem dalších generací výtvarníků. Ostatně určitý vliv starších výtvarných tendencí by byl jenom malým podnětem k tak širokosáhlé tvorbě.

Na počátku šedesátých let vzniká řada básní-objektů, které již s poezií v tradičním slova smyslu nemají nic společného. Jediný znak, který je snad trochu uvádí do sféry literatury nebo spíš psaného textu obecně, je jakýsi ukrytý kód komunikace, který nelze popřít v žádném Kolářově díle. První abstraktní básně tvoří na psacím stroji, jedná se o kompozice složené z písmen, číslic či interpunkčních znamének a prázdného místa kolem nich (*Básně ticha*, 1959 až 1961, souborně vydáno 1994). Po roce 1959 později hledá pro svou poezii obrazové citace, skrze něj by oslovoval své “čtenáře”. Vznikají první fotografické koláže, ve kterých skládá postupný narativ. K asémantickému písmu přichází na sklonku padesátých a počátkem šedesátých let. Experiment spočíval v tom představit si, jak vznikaly texty přírodních národů, jejich abeceda a komunikační systémy, které se běžnému Evropanovi zdají “primitivní”.⁶⁹ Představa o člověku, který neumí číst ani

⁶⁷ Pozn. 62

⁶⁸ Jiří Kolář, *Odpovědi*, Praha 1984, s. 8.

⁶⁹ ibidem

psát, a přesto svými texty promlouvá k dalšímu. „*Mlčící básníci? Co se v nich děje, když jim někdo vypráví o básni a když jim je ukáže napsané nebo vytištěné? To byla asi podstata otázek, které mě chytaly za ruce, když jsem je dal do analfabetogramů.*”⁷⁰ Obdobným způsobem vznikaly první Cvkogramy [20, 21, 22]. Užití asémantického písma však Kolář neomezuje pouze k zvědavosti o mysli negramotného a duševně nemocného člověka. Důkazem může být například dílo *Dopis milovanému chrtovi* vepsaný do notové soustavy, *Portrét neznámého autora*, kde je asémantického písma využito coby dekorativní části v popředí lidské siluety. Ačkoliv v průběhu první poloviny šedesátých let Kolář asémantické písmo ještě několikrát variuje, postupně jej zaujmou jiné formy asémantické a optické poezie, a nakonec vyvíjí škálu výtvarných technik koláží, které se stávají nejpočetnější částí jeho celoživotního díla.

Pokusy s analfabetogramy a cvkogramy jsou datovány nejpozději do roku 1963, kdy je opouští také Ladislav Novák, se kterým je v úzkém kontaktu od léta 1961. Postupně přechází k asamblážím, které vytváří pomocí malých objektů, kamenů a výstřižků, řazených lineárně do řádků, stejně jak je zvykem pro psaný text, čímž navazuje na zažitou písemnou komunikační strukturu a výtvarné koláže posouvá směrem k vizuální poezii. Už v roce 1962 své evidentní básně vystavuje v klubu výtvarných umělců Mánes pod názvem *Depatesie*.

Od počátku sedmdesátých let až do roku 1989 Kolář v Čechách nevydal ani jednu knihu a nebylo mu umožněno pořádat žádnou výstavu. V roce 1991 utrpěl mozkovou mrtvici, která znehybněla jeho pravou ruku. Po podepsání Charty 77 emigroval díky stipendiu do Západního Berlína. Pro jeho pozdní tvorbu byl nejvýznamnější jeho pobyt v Paříži, kde žil v letech 1980 až 1998. V roce 1984 zde Kolář získává občanství. Od šedesátých let uskutečnil přes tři sta výstav, vydal deset monografií a několik desítek antologií, dále pak několik knih pro děti, katalogů a bibliofilí.

Jiří Kolář zemřel po dlouhé nemoci 11. srpna 2002 v Praze. Byť ve srovnání s bohatou výtvarnou tvorbou lze považovat jeho asémantickou psanou poezii jen za krátkou kapitolu a experiment, který již na začátku šedesátých let dvacátého století vyčerpal, přesto, i díky svým rozvětveným kontaktům s českými a zahraničními

⁷⁰ Jiří Kolář, *Slovník metod*, Praha 1999, s. 22.

autory, se po její praktické i teoretické stránce stal jedním z příkladů české asémantické poezie.

6.2 Ladislav Novák

Ladislav Novák je další z osobností výtvarného umění, který současně vytvářel vizuální i klasickou poezii. Narodil se 4. srpna 1925 v Turnově. Jeho otec byl spolumajitelem továrny na zpracování kůží. Své dětství trávil převážně v Třebíči. V roce 1936 začal navštěvovat místní reálné gymnázium, kde se angažoval již jako šestnáctiletý ve studentském surrealistickém kroužku. O tři roky později, v roce 1944, vznikají jeho první texty a básně, které později publikoval v *Lidových novinách* a měsíčníku *Akord*. Zřejmě ve stejné době začal aktivně rozvíjet také své výtvarné nadání a začal pomalu vytvářet některé z dnes již nedochovaných koláží i kreseb. Už v této době se znal s básníky Vítězslavem Nezvalem a spisovatelem Jakubem Demlem. Těsně po válce nastupuje na studium bohemistiky a historie na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, kde se toulá po městě a navštěvuje výstavy surrealistů, Františka Kupky i Emila Filly a dalších. „*Praha mě vtáhla do jakési permanentní euforie. Náměsíčné toulky městem ve dne v noci pro mě znamenaly víc než univerzita,*” píše.⁷¹

Svůj básnický debut uveřejnil v *Akordu* v roce 1947 pod názvem *Jed* a o rok později báseň *Šustot smrti* tamtéž.⁷² Ladislav Novák ukončil své studium v roce 1950 a poté našel své uplatnění v povolání středoškolského profesora českého jazyka a dějepisu na gymnázium v Třebíči. Svůj zájem o poezii přírodních národů projevoval překlady eskymácké lidové poezie i indiánských básní, které později vyšly také knižně.⁷³ Od roku 1957 začíná přemýšlet nad izolováním fonetické složky básní. Tato myšlenka plynula ze skladby eskymácké poezie, která má část

⁷¹ Z dopisu, cit. z: Meda Mládková, Předmluva, in: Sandra Průša (ed.), *Ladislav Novák. Pochybovali jsme, nenáviděli a zoufali. We Doubted, Hated and Despaired*, kat. výst., Museum Kampa v Praze 2010, nestránkováno.

⁷² Ladislav Novák, *Jed*, in: *Akord. Měsíčník pro literaturu, umění a život* IV, 1946/1947, s. 132-134. - Ladislav Novák, *Šustot smrti*, in: *Akord. Měsíčník pro literaturu, umění a život* II, 1947-1948, s. 44-48.

⁷³ V roce 1955 vycházely v časopisu *Světová literatura*, později vyšla celá sbírka: Ladislav Novák, *Písň vrbového proutku. Eskymácká poezie*, Praha 1965. - Ladislav Novák, *Zrození duhy: Indiánská poezie*, Praha 1978.

sémantickou a hláskovou, tedy nesémantickou.⁷⁴ Pokusy byly pojmenovány onomatopoické básně. Jednalo se o speciální variantu fónických textů, u nichž hlásková orchestrace sloužila k vytvoření fiktivního popisu a zároveň první Novákův krok směrem k asémantické formě poezie.⁷⁵ Rozvazování významu slova a popírání jeho hodnoty je znatelná již v Novákově *Malém nenaučném slovníku absurdit a zbytečných vědomostí*, který začal psát v roce 1958. Autor v ní spojuje humor svého oblíbeného spisovatele Jaroslava Haška, celoživotní příklon k surrealismu a dadaismu a reflektuje tak zároveň současné tenze českých výtvarníků vyjádřit se k absurditě byrokracie komunistické vlády.⁷⁶ Ve své výtvarné tvorbě rozvíjí surrealistickou metodu automatismu nebo zasahuje do struktury básně, ovlivněn díly jako *Osvobozená slova* otce futurismu F. T. Marinettiho.⁷⁷ V roce 1957 se při první cestě za hranice ve Vídni skrze publikaci o moderním umění setkává s tvorbou Jacksona Pollocka. Okamžitě jej zaujímá, jakým způsobem Pollock osvobozuje zažité médium malby od přijatých forem. Fascinován soudobým zahraničním uměním vytváří své první experimenty na pomezí poezie a výtvarného umění. Záhy vznikají jeho básně-konstelace, spečené a preparované texty, vrhané básně a nakonec také detexty. Kromě moderního umění se Novák živě zajímá o novinky ze světa kybernetiky, sleduje třeba také makromolekulární chemii.⁷⁸ K tomu mimo jiné přispívá i Jan Kotík, který Nováka na sklonku padesátých let zahrnuje zahraniční literaturou, z níž má možnost autor čerpat.⁷⁹ Mezi jeho další významné mezníky patří také setkání s Mikulášem Medkem a přátelství s Jiřím Kolářem, se kterým si pravidelně dopisovali. S Novákem se brzy na to kontaktuje také Bohumila Grögerová, která v přesvědčení, že tak rozvine jeho motivace v tvorbě experimentální poezie, mu posílá svůj překlad teoretických textů Maxe Benseho.⁸⁰ Ladislav Novák se brzy stává jednou z výrazných osobností

⁷⁴ Jiří Valoch, *Proměny Ladislava Nováka*, Praha 2002, s. 14.

⁷⁵ Jiří Valoch, Pokud o charakteristiky české experimentální básnické tvorby, III. kapitola diplomové práce Experimentální poezie a její české realizace, in: *Almanach Wagon*, http://www.almanachwagon.cz/naklad/valoch_jiri/t07III.htm, vyhledáno 7.7. 2020.

⁷⁶ Jindřich Chaloupecký, Příběh Ladislava Nováka, in: *Na hranicích umění*, Praha 1990, s. 70-88, cit. s. 75.

⁷⁷ Marek Miler, Mluvím tedy jsem. Fónická poezie Ladislava Nováka, in: *Almanach Wagon*, http://www.almanachwagon.cz/naklad/miler_marek/w07III.htm, vyhledáno 7.7. 2020.

⁷⁸ Všeobecný zájem o moderní technologie dokazuje také text Počítač a básník Normana Cousinse v *Literárních novinách*, který byl otisknut již v roce 1967. Norman Cousins, Počítač a básník, *Literární noviny* IV, 1967, č. 28, s. 4.

⁷⁹ Pozn. 77

⁸⁰ Pozn. 26, s. 42.

vizuální i konkrétní poezie, zkoumá své možnosti básníka-výtvarníka a vystupuje s nimi na veřejných setkáních, většinou pořádaných dvojicí Hiršal-Grögerová. Z pohledu výtvarných kritiků je Novákova tvorba velice těžko zařaditelná. On sám se nikdy nepřidal k žádnému uměleckému proudu. Z jeho prací je však citelný vliv surrealismu, se kterým se seznámil již na střední škole.⁸¹

Z hlediska zájmu této diplomové práce je nutné přiblížit jeho tak zvané detexty, které vytváří v první polovině šedesátých let. Těm ale předcházelo ještě několik málo pokusů s poezií sémantickou. Stejně jako Kolářův byl Novákův zájem o vizuální poezii velmi široký. V rámci ní tvoří koláže, dále froasáže, alchymáže, jejichž hlavní podstatou je narušování původního tištěného obrazu chemickými prostředky, po vzoru Jacksona Pollocka se učí technice drippingu a mnoho dalšího [23]. Stručnou kategorizaci jeho tvorby nalézáme v publikaci *Vrh kostek* vydané v roce 1993.⁸² Současně s fonetickou poezií totiž rozvíjí také další formy vizuální poezie a kresby. V roce 1960 to jsou destrukce a fragmentarizace textu formou takzvaných preparovaných básní, anihilací, spečených básní a integrací.⁸³ Ty spočívají v popírání původního textu nebo obrazového materiálu, který je záměrně vymazáván a nahrazován novými kontexty. A to už je jenom krůček od Novákových detextů [24], které jsou již pojaty jako vizuální obrazy k přenosu estetické informace. Básník v této době poznává „*nezbytnost naprosté autonomie básně, nutnost vzdát se lyrického já jako přítomného autorského subjektu, aktualizovat samotnou materii jazyka, resp. jeho charakteristiky, formovat báseň jako svébytnou strukturu, podřízenou určitým vlastním pravidlům skladby*.“⁸⁴ Detexty vznikaly metodou “tvořivé destrukce” při které autor narušil běžný text a destruoval jej tak, aby uvolnil skryté obsahy či estetické hodnoty.⁸⁵ Rozostření byt’ stále čitelného textu a jeho záměrným narušením autor sleduje změnu ve vnímání takové básně. Přenos pozornosti diváka z významu textu na jeho vizuální úroveň. Po roce 1962, kdy vzniká převaha těchto detextů, abstrahuje svůj písemný projev

⁸¹ Petr Kuběnský, Surrealistická inspirace, in: *Literární dílo Ladislava Nováka* (diplomová práce), Ústav české literatury a knihovnictví FF MU, Brno 2014, s. 66-71.

⁸² Pozn. 62

⁸³ Astrid Winter, Ladislav Novák. Spielerischer Erfinder im Grenzbereich zwischen Kunst, Poesie und Musik, in: *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*, Göttingen 2006, s. 104-122, cit. s. 107.

⁸⁴ Pozn. 73, s. 13.

⁸⁵ Pozn. 62, s. 185.

natolik, že se stává nečitelným a tahy rukou promítající se na výtvarném díle připomínají mnohokrát smazaný, přemalovaný i přeškrtnutý text, u nějž nelze nic než jen vnímat čistou estetickou esenci [25, 26]. Taková díla si vyměňuje s Jiřím Kolářem, jenž ve stejné době pracuje na svých cvokogramech a analfabetogramech. Zatímco však Kolářovy pokusy stále dodržují jakousi rytmiku i zjev psaného textu, Novák hledá estetickou kvalitu svého díla i v barvě a matérii, využívá tuše, kanagonu, arabské gumy, aby docílil co nejdrsnějšího výjevu. Takový postup lze ve stejné době shledávat u českých a zahraničních představitelů poválečného informelu. “Krásu ošklivosti” konec konců hledal také jeho současník Vladimír Boudník a Ladislav Novák jí byl rovněž nakloněn, když vytvářel svou sbírku *Zámostí*, kde popisuje, jak se do něj vryly scenérie místního zuboženého prostředí.⁸⁶

Jestliže by se asémantické písmo dalo považovat za automatické psaní, vytvářené bez rozmyslu a myšlenky na téma, dalo by se oslím můstkem poukázat na Novákovy topografické kresby. K nim autor píše toto: “*Jsou to vlastně poloautomatické kresby, omezené jen dvěma pravidly: čára se nesmí nikde přerušit ani překřížit. Tím vznikají prostorové útvary, které lze současně chápat jako poloostrovy a zálivy.*”⁸⁷ Možná inspirován automatickými kresbami Andrého Massona vytváří celé série topografických kreseb. Syntézou všech svých zkušeností přichází v druhé polovině šedesátých let ke způsobu tvorby, který nazývá asociativní makromolekuly, ve kterých zdůrazňuje vazby mezi jednotlivými slovy a vyzývá čtenáře, aby si dle daných předpon, kořenů slov a přípon vytvářel slova vlastní. Zajímavým stupněm Novákovy tvorby jsou také názvy obrazců vepisované přímo k objektu formou dešifrace [27]. V témže roce, kdy pracuje na experimentu asémantických básní se dešifrace osamostatňuje a stává se jediným objektem Novákova konceptuálního díla. Tato jeho “vlastní” abeceda (podobný postup známe z děl jeho současníka Josefa Honyse), je však pouhým rozkreslením základního tvaru písmene a při troše soustředění, je dokážeme s menšími obtížemi rozluštit. Po vizuální stránce působivé znaky, odkazující ke kódu komunikace tak můžeme považovat za připodobnění se asémantické poezii, ve skutečnosti jde ale o text čitelný [28].

⁸⁶ Ladislav Novák, *Zámostí*, Třebíč 1994.

⁸⁷ Pozn. 62, s. 185.

Během svého života uspořádal Ladislav Novák na čtyřicet soukromých výstav a zúčastnil se mnoha skupinových expozic u nás i v zahraničí. Svým dílem je zastoupen nejen v domácích, ale i v zahraničních galeriích a sbírkách. Novák umírá 28. července 1999 v Třebíči.

6.3 Jiří Balcar

Pokračujeme retrospektivně k Jiřímu Balcarovi, který by správně měl stát na začátku české asémantické psané tvorby. Jiří Balcar byl narozen od Jiřího Koláře i Ladislava Nováka více výtvarným umělcem než spisovatelem a básníkem. Narodil se 29. srpna 1929 v Kolíně. Balcar byl nadaným umělcem již od dětství. V roce 1948 je přijat do studií do grafického ateliéru Františka Tichého na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Ateliér se ale po pár měsících studia zavírá, a tak přechází k dalšímu umělci, Františku Muzikovi. V průběhu studia na uměleckoprůmyslové škole navštěvoval přednášky na Ústavu dějin umění Filozofické Fakulty Univerzity Karlovy. Studium ale nenaplněovalo jeho představy, a tak jej nedokončil. V polovině padesátých let pracoval jako redaktor časopisu *Květen*, skrze něj se mohl dostat k významným osobnostem českého soudobého umění. Jeho první výtvarné pokusy jsou prováděny technikou suché jehly. Kreslí a skicuje krajinu, zajímá jej lidské tělo v pohybu. Jeho učitel na UMPRUM, František Muzika v té době zřejmě již pracuje na své publikaci *Krásné písmo ve vývoji latinky*, které Balcarovi může podat report o výtvarných možnostech písma. Zřejmě i pod vlivem učitele rozvíjí svůj vřelý vztah k literatuře, dostává se k prvním možnostem nějakou knihu ilustrovat. V roce 1956 rozvíjí, zprvu v grafice a později v malbě, téma města a bloudícího chodce.⁸⁸

Důležité impulzy Balcarovy tvorby přišly v roce 1958. Počínaje výstavou nové generace umělců v Brně a možností se podívat na světovou výstavu Expo v Bruselu, získává Balcar dosud žádaný přehled o současných výtvarných tendencích u nás i v zahraničí. Tou byla tehdy abstrakce, lettrismus, tašismus i kaligrafie. Nejblíže českému prostředí zůstávala, skrze příspěvky Adolfa Hoofmaistera,

⁸⁸ Marie Klimešová, *Jiří Balcar*, Praha 1988, s. 22.

inspirace východní kaligrafií. V padesátých letech se v ČSSR neoficiálně formovala místní skupina informelních umělců. V té době vytváří několik svých prvních, Čínou inspirovaných prací. Ty měla veřejnost možnost spatřit již v roce 1959 na výstavě *Čína očima českých výtvarníků*.⁸⁹

S médiem asémantické poezie začíná pracovat na konci padesátých let. V obraze nazvaném příznačně *Labyrint* z roku 1959 sledujeme úplnou deformaci písma. Zrcadlovým otiskem textu, v němž jsou čitelné pouze tři číslice a písmena A, B, C, D, Balcar dost možná vyjadřuje své dojmy ze života českého umělce v padesátých letech dvacátého století. V diskusi s Jindřichem Chalupeckým, otištěném v časopise *Květen* v roce 1958 píše: *“Domnívám se, že jenom umění, které bude nejintenzivnější v pohledu, nejpřesnější v reagování a dešifrování dnešního světa, má šanci stát se jeho svědectvím. Umění, které, alespoň pro mne, ať bude napínat vztah mezi obrazem a skutečností sebevíc, nikdy jej nepřeruší úplně, [...] bude se snažit každým obrazem nebo sochou vytvořit skutečnost novou, skutečnost rovnocennou skutečnosti skutečné.”*⁹⁰ I přesto, že však Balcarovo dílo silně vypovídá o soudobém světě, promítá se do něj jeho trápení a pocity, nepřestal sledovat výtvarné trendy svých současníků doma a v rámci možností i v zahraničí.

V šedesátých letech se Balcarovi dostává možnosti vycestovat do zahraničí. V roce 1959, po výstavě v Bruselu, navštívil Paříž. V téže době začíná svůj rozsáhlý cyklus *Dekretů* [29]. Grafiky, mnohé z nich velmi drsné a strukturální, byly mimo jiné ovlivněny právě informelní tvorbou Vladimíra Boudníka. Namísto obdivu k matérii v nich Balcar ale viděl hlubší obsah, komentář jeho situace, příklon k existencialismu, jenž studoval v textech francouzských filozofů a Kafkově *Procesu*, který vyšel v roce 1958.

Pod těmito vlivy pracuje na cyklu *Zpráv* [30], *Dekretů*, *Rozsudků* [31], *Tajných zpráv*, *Plánů*, *Labyrintů*, *Bludišť*, *Nápisů*, *Tajenek*, *Šifer* a *Vzorů* spojujících strukturální malbu s grafickými prvky asémantického písma. *“Přel jsem se; připadalo mi důležité, že tyto grafiky, z výtvarného hlediska pouhé kompozice*

⁸⁹ Čína, jakožto komunistická velmoc východu, byla jedním ze států, který nepodléhal přílišné cenzuře a několika českým výtvarníkům i teoretikům bylo umožněno zde vycestovat. Zpracování místní kultury a kaligrafie, odkazy k těmto východiskům, tak měly sílu částečně legitimizovat některé z abstrahujících výtvarných tendencí českých umělců.

⁹⁰ Jindřich Chalupecký, Příběh Jiřího Balcara, in: *Na hranicích umění*, Praha 1990, s. 27-39, cit. s. 31.

*písmem, písmen a jiných znaků, nejsou pouhými estetickými artefakty, příspěvkem k nové “západní kaligrafii“, [...] nýbrž především bezprostředním reflexem osudů člověka v tomto světě.”*⁹¹ Často podle oficiálních úředních vyjádření strukturované grafiky zpracovávají motiv asémantického písma, s nímž se Jiří Balcar zřejmě ve Francii potkal.⁹² Název uvozuje existenční nejistotu ve státě, kde vzkvétá nekalá byrokracie, často odsuzující své vlastní občany. Víra ve slovo umřela. Asémantické písmo jako zástupný znak “nesmyslu”, “prázdných slov a textů” se stává pro Balcara jedním z možných prostředků pop-artu. V roce 1964 odjíždí na čtyřměsíční stipendijní pobyt do Spojených států amerických, pravidelně cestuje také do Kadaně a západního Berlína. Pod vlivem setkání s tamní výtvarnou produkcí pracuje na sérii lettristických děl, v českém prostředí reagujících na neschopnost pochopit spotřební praxi západu. I když se tím víc navrácí k figurálním a městským motivům, asémantické písmo střídavě doprovází jeho obrazy až do předčasné smrti dne 28. srpna 1968.

6.4 Vladimír Boudník

Dílo Vladimíra Boudníka není vzorovým příkladem pro asémantické poezie. V jeho informelních pracech lze sledovat ideu Jeana Dubuffeta o “kráse ošklivosti”, kterou můžeme částečně aplikovat i na asémantickou poezii. Boudník spatřuje charakter svého díla v materii, kterou zmocňuje svými zásahy. Po roce 1949, kdy vydal manifest explosionismu se čím dál ztlačněji v jeho grafických pracech projevovaly expresivní tahy, škrábance, někdy také slova a písmo, které by mohlo naznačovat příklon k asémantické poezii. Pravdou ale je, že Boudník básníkem tak docela nebyl.⁹³ Jeho přínos fenoménu asémantické psané poezie spatřujeme především v jeho korespondenci adresované Jiřímu Kolářovi, své ženě

⁹¹ ibidem, s. 32

⁹² V rozhovoru s Pierrem Restanym v roce 1960 hovoří o třech umělcích, kteří jej zaujali. Uvádí Rouaulta, Dubuffeta a Kleea. Ovlivnil jej však zřejmě i Tàpies.

⁹³ V období čtyřicátých let napsal několik básní, později se věnoval spíše próze. Psal si průběžně deníky. Osobní zápisky o Vladimíru Boudníkovi si vedl jeho blízký přítel Vladislav Merhaut. Ty vyšly knižně v roce 2004. Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, Revolver revue, Praha 2004.

Tekle a dalším, ve kterém spojuje informelní grafiku s vizuální i konceptuální silou psaného textu.

Vladimír Boudník se narodil 17. března 1924 v Praze. Původně se vyučil nástrojařem. Během druhé světové války byl totálně nasazen do Německa. Po válce vystudoval státní grafickou školu a začal pracovat pro ČKD Vysočany v propagaci, jako nástrojař a později jako dílenský rýsovač. Právě zde nacházel zbytkový materiál, který mohl využít pro své strukturální grafiky. *“Zvyklý dělat si umění především pro sebe, nedal se téměř vyrušit tím, co se dalo okolo něho. [...] Boudník si nikdy nepřál být umělcem, alespoň ne v tom smyslu, za co má umělce dnešní společnost. Chtěl být daleko méně: zůstat se svým dílem mezi obyčejnými lidmi. A daleko více: sdělit nějaké důležité poselství.”*⁹⁴

První pokusy, v nichž Boudník zpracovává vůbec téma znaků, písma, piktogramů spatřujeme v díle, jenž bylo zpětně nazváno *Symboly* v roce 1959. Dílo *Abstraktní figura*, které je ještě o celé dva roky mladší, by mohlo být částečně inspirováno východní kaligrafií, která v té době zaujala také jeho současníka Jana Kotíka nebo Karla Trinkewitze [32]. Dle pozdějších prací z roku 1960 (série zvířecích a hmyzích motivů v modré barvě), Boudník sledoval spíš rozklad antropomorfních tvarů než abecedu. Na konci padesátých a začátku šedesátých let objevuje strukturální grafiku. Barvou smíchanou s pískem maluje na plechové pláty a výsledné dílo otiskuje na papír. Touto technikou získává neopakovatelnou strukturu díla, která připomíná rozdrásaný povrch. Boudník v té době většinou do díla bezprostředně nezasahuje, nepíše a nekreslí. Někdy tiskne na pozadí ilustrací anatomického atlasu, který mu daroval Jiří Kolář. Asémantické texty tak získávají pozadí nákrešů lidské lebky, vnitřností, které je posouvají do existenciální roviny. K prvním “dopisům” se dostává po roce 1965, kdy už jeho pražští kolegové mají část své asémické tvorby za sebou. Momentu nečitelnosti (zřejmě nezáměrně) docílil zrcadlovým převrácením textu, který se skrze médium grafiky rozostří, až z něj zůstávají jen náznaky původního textu (*Dopis Tekle*, 1965 [33]). O rok později vkládá do dopisů otisk své vlastní dlaně (*Opakovaný dopis s otiskem dlaně*, 1966). Těmito pokusy se Boudník vrací k hektické grafomanii z druhé poloviny čtyřicátých let, kdy rozeslal stovky dopisů. Ty rozesílá svým přátelům a své ženě.

⁹⁴ Jindřich Chaloupecký, Příběh Vladimíra Boudníka, in: *Na hranicích umění*, Praha 1990, s. 7-26, cit. s. 8-9.

K psaní a rozesílání dopisů pěstuje velkou vášeň celý svůj život. V grafické sérii zůstává čitelné většinou jen oslovení, dále se text rozostřuje a končí podpisem “Vladimír Boudník”. Slova bývají často mazána a přeškrtnuta. “*Autor se nechce veřejně a v detailu zpovídat ze svého trápení, ale spíše o něm podat zprávu a tím je objektivizovat.*”⁹⁵ Podle Boudníka každý divák potřebuje vnímat i část soukromí autora.⁹⁶ Pokračuje sérií suchých jehel, které připomínají jakési grafitti ze zdí starých domů. Podle jednoho z autorů jeho rozsáhlé monografie, Víta Havránka, je to také proto, že se stával v průběhu šedesátých let velmi melancholickým a rád vzpomínal na své přátele a zážitky z mládí. Způsobem dopisů a “grafitti” se vracel ke svým nejbližším. Zeď, na které je prováděno ono “grafitti” je zástupným symbolem pro omezení, ochranu, v hlubším psychoanalytickém smyslu metaforu ženského principu.⁹⁷ Boudníková tvorba dále nesměřuje cestou vizuální poezie. Otiskovaná slova vidí spíš jako novou strukturu, zapojuje do výtvarného díla osobu nebo vzpomínku, s níž je tvoří. Využívá vizuálních kvalit psaného slova, ale nebuduje koncept poezie. Tato skripturální gesta si ponechává pro svou pozdější tvorbu (bez názvu, z kolekce pro Jugoslávii, 1964 [34]), ale větší částí svého díla se stále pohybuje v oblasti informelní. Dále se jedná o dílčí zapojení písma do výsledného obrazu, jako například v díle *Dekalky* z roku 1967 [35], které připomíná kaligrafický abecední seznam nebo další o rok mladší grafice *Rukopis*.

Boudníková tvorba se uzavřela předčasně jeho smrtí v roce 1968. Myšlenkovou a tvůrčí originalitou se však Boudník stal natolik klíčovou figurou, že nasměroval jednu z cest české poválečné abstrakce.

6.5 Zdeněk Kirchner

Zdeněk Kirchner byl malířem a grafikem. Narodil se 18. května 1934 v Jablonci a vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou stejně jako Jiří Balcar. Jeho profesor byl samotný Adolf Hoffmeister, který českým umělcům

⁹⁵ Vít Havránek, Boudníková šedesátá léta, in: Zdeněk Primus (ed.), *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, Praha 2004, s. 157.

⁹⁶ Vladislav Merhaut–Marcela Turečková–Václav Kadlec (edd.), *Vladimír Boudník. Z korespondence II (1957-1968)*, Praha 1994, s. 30.

⁹⁷ Pozn. 95, s. 158

zprostředkovával propojení s moderním uměním východního světa. Své cestopisy poté publikoval v několika českých periodících a připojoval k nim reprodukce čínské a japonské kaligrafie, současný asijský design nebo grafiku. Svou oblibu ve světě Dálného východu musel jistě přenášet na své studenty, poněvadž právě Zdeněk Kirchner je snad jediným českým autorem, který asémantickou psanou poezii, většinou silně zastiženou inspirací kaligrafií, soustavně tvoří dodnes.

*“Východisko Kirchnerova malování lze charakterizovat jako gestický lettrismus: tvorba nového písma, které v precizních, ale vnitřně dramatických šifrách tlumočí celou komplexnost malířovy bytosti. K jakkoliv přesvědčivým výsledkům tu ale Zdeněk došel, jednalo se jen o rámec, který měl být dřív nebo později přesažen [...], než aby se celý vešel jen do nové kaligrafie a jejich sublimovaných grafů.”*⁹⁸ Autor předmluvy katalogu výstavy Zdeňka Kirchnera v roce 1996 Plzni, Liberci a později Praze, Petr Král dále píše, že Kirchnerovy litery jsou postupně pohlcovány barevným pozadím, jejich linie a tvar nejsou jedinými nositeli autorovy potřeby se výtvarně vyjádřit a stávají se kompaktnější součástí obrazu a jeho kompozice.⁹⁹

Idea Kirchnerova díla může být vzhledem k životním podmínkám, ve kterých studoval, spojena s negativní sémantikou odmítnutí komunikačních zvyklostí nebo jako cesta k pokusu o rekonstrukci jeho praznaku.¹⁰⁰ První práce, které dnes můžeme kategorizovat jako asémantickou psanou poezii, vznikaly v druhé polovině šedesátých let, po roce 1965. Tehdy se Kirchner účastnil každoročních skupinových výstav v pražském Divadle hudby s názvem *Jazz*. Pro tuto výstavu vytvořil obraz se stejným názvem *Jazz*. Červená olejomalba s černými, poněkud expresivně pojatými písmovými znaky připomíná techniku drippingu Jacksona Pollocka [36]. Další kresba tuší na papír ze stejného období nás ale navádí k úsudku, že Kirchnerovi skutečně šlo o zpodobení jazykového, možná také hudebního kódu (not) [37, 38]. Ještě v roce 1965 vytvořil několik výrazně lettristických kompozic, část z nich již rukopisně. Abeceda z roku 1965 (bez názvu) je postupně rozmazávána, až se stává asémickou. Stejnou kompozici opakuje ještě

⁹⁸ Petr Král, Předmluva, in: Jiří Voves (ed.), *Zdeněk Kirchner* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 1996, s. 10-11.

⁹⁹ ibidem

¹⁰⁰ Arsén Pohribný, Punkty k prapísmu Kirchnerovu, in: Jiří Voves (ed.), *Zdeněk Kirchner* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 1996, s. 15.

několikrát, písmo postupně ztrácí na čitelnosti, nejdříve díky skvrnám, které se sem tam jakoby omylem vlivy do řádků, později Kirchner svůj písemný projev zcela abstrahuje, bez nutnosti jej zastírat. Jeho oblíbenými barvami, kterými rád dokresluje pozadí svých obrazů, nebo jimi dokresluje písmo, jsou červená, modrá a bílá. Použití těchto barev sílí po roce 1970, kdy emigruje do Francie.

Narozdíl od Nováka a Koláře, kteří k tvorbě asémantických básní-kompozic využívají materiál papíru, tuše, někdy barev – tedy obecně materiály, se kterými pracují spisovatelé při psaní textů - Kirchner pojímá své lettristické kompozice jako obrazy, často větších měřítek, “psané” olejovými barvami na plátno.

Kirchner je bytostným lettristou a své písmové kompozice neopouští téměř v žádném díle. V sedmdesátých letech začíná experimentovat s barvou, svůj asémantický text obkresluje a znovu dobarvuje a zvýrazňuje pestrými odstíny někdy červené, jindy třeba oranžové barvy. Nakonec v osmdesátých letech zkouší po vzoru Vladimíra Boudníka techniku suché jehly.

6.6 Karel Trinkewitz

Apendixem případových studií budiž krátký text ke Karlu Trinkewitzovi. Tento spisovatel, básník a výtvarník zemřel v roce 2014 a od té doby nevznikla souvislejší monografie, která by dokázala pojmut jeho květnaté dílo a život. Z hlediska této práce je žádoucí připomenout jeho expresivně pojaté, zenovou kaligrafií silně ovlivněné asémantické básně, které tvořil především okolo roku 1966.

Karel Trinkewitz se narodil 13. srpna 1931 v Mečeřiži u Mladé Boleslavi do německo-židovské rodiny. Jeho matka pocházela ze zaniklého východního Pruska a otec z jižních Čech. Pro svůj napůl židovský původ nesměl navštěvovat školu a byl vychováván doma svou matkou, která jej jako německá židovka naučila mluvit i psát perfektní češtinou. V roce 1949 začal navštěvovat teplickou technickou školu keramickou a později gymnázium. Následně byl přijat na Právnickou fakultu Univerzity Karlovy, odkud byl po třech semestrech z politických důvodů vyloučen. Tato absurdní hra osudu jej pronásledovala až do

konce jeho života. Poté co se několik let živil jako dělník, nosič balíků na poště nebo účetní, reklamní grafik a nakonec i textař, se začal angažovat v boji proti komunistickému režimu. V sedmdesátých letech byl na tomto základě několikrát zadržen orgánem státní bezpečnosti a po podpisu Charty 77 dokonce zařazen do programu Asanace. A tak je v roce 1979 donucen se vzdát českého občanství a emigrovat. Svůj domov nakonec našel v Hamburku a po revoluci se často vracel do svého pražského ateliéru v Holešovicích, kde pokračoval ve své výtvarné tvorbě.

Zájem o koláž inspiroval zřejmě jeho otec, který byl fotografem. On sám se od poloviny šedesátých let stýkal s tvůrci experimentální poezie, kteří patřili do okruhu Jiřího Koláře a Josefa Hiršala s Bohumilou Grögerovou a byl jedním ze zakladatelů Klubu konkretistů. Jeho rozsáhlému uměleckému dílu sestávajícímu z lettristických kompozic předcházelo několik pokusů s asémantickou psanou poezií. Inspirován východní zenovou kaligrafií vytváří sérii asémantických básní, které lze od ostatních odlišit atypickým rukopisem, silně odkazující ke kaligrafii a arabskému písmu [39]. Shluky těchto znaků narušuje silnějšími a většími “slovy”, která vkládá do plochy obrazu. Na těchto písemných kompozicích sleduje čistou estetiku ručně psaného písma. Tvar a linie, které vznikají automatickými pohyby rukou autora.¹⁰¹ K tradici východního světa neměl blízko jenom jako výtvarník, ale také básník. Za život vytvořil rozsáhlou sérii básní haiku, vydané v souboru *Haiku o Praze* v roce 1984 a *Lob des Haiku / Chvála haiku* v roce 2004.¹⁰² Po sérii pokusů s asémickým písmem vytváří tak zvané informální texty, tvořené expresivním tiskem sémantického textu, od roku 1966 pak typografické koláže, v nichž je tištěný sémantický materiál fragmentarizován a znova organizován do souvislého plošného vizuálního textu. Vzniklý text je především optickou plochou grafémů, zachovalé skupiny ale umožňují více nebo méně přesnou interpretaci jednotlivých fragmentů. Celá plocha je otevřenou strukturou, umožňující více významových interpretací – jednak různou jejich interpretací, jednak různou volbou čtení v ploše. Tuto metodu rozvinul Trinkewitz v cyklech prostorových básní-válců, koulí a sloupů, jejichž text

¹⁰¹ Max Bense, Freiheit, Schönheit, Eigenheit. Bemerkungen zu den Collagen von Karel Trinkewitz, in: Karel Trinkewitz, *Collagen und Objekte*, Hamburg 1990, s. 3.

¹⁰² Karel Trinkewitz, *Haiku o Praze. Sto haiku a sto kreseb*, Praha 1984. - Karel Trinkewitz, *Lob des Haiku. Chvála Haiku*, Praha 2004.

prakticky nemá ani začátek ani konec, neustále pokračuje s možnými sémantickými odchylkami při každém čtení.¹⁰³

Po odchodu do exilu spolupracoval s řadou německých vydavatelů a angažoval se v exilovém časopisu ČSSD *Právo lidu* a revue *Pól*. V Německu byl v úzkém kontaktu s okruhem osob kolem teoretika Maxe Benseho. Karel Trinkewitz začal po revoluci plnit dobrovolnou funkci styčného důstojníka na poli kultury mezi Prahou a Hamburkem, za což byl na německé straně mnohokrát oceněn. U nás se na jeho osobnost trochu pozapomnělo a dnes se objevuje jen v málo publikacích zpracovávajících českou experimentální poezii. Výjimkou z pravidla jsou některé katalogy výstav,¹⁰⁴ které většinou stihl před svou smrtí uspořádat sám a příspěvky do plzeňského literárního časopisu *Plž*. Trinkewitz nakonec umírá v Hamburku 14. března 2014 ve věku dvaosmdesáti let.

¹⁰³ Pozn. 75

¹⁰⁴ Např. Karel Trinkewitz, *Tristium Rabí*, kat. výst., Galerie Města Plzně 2009. - Klára Burianová, *Karel Trinkewitz. O životě* (kat. výst.), Museum Kampa, Praha 2016.

7 Závěr

Práce vycházela z předpokladu, že lze sledovaný fenomén jednoznačně pojmenovat. Pro tento případ byl vybrán dominující název “asémantická psaná poezie”, který ukazuje na podobu i vznik takového díla a izoluje jej od dalších druhů asémantické poezie. Pakliže bychom slovo “psaná” vynechali, museli bychom do práce zahrnout i optickou poezii, která je vytvářena graficky nebo psacím strojem a jeho následnou manipulací. Pracuje s optickými možnostmi řezu grafického písma a jako taková se dá také vztáhnout pod přídavné jméno “asémantická”. Protože však motivace vzniku, vůbec sledované kvality těchto odlišných výtvarných objektů, jsou rozdílné, není v tomto případě optická poezie do práce zahrnuta. Přitom optická poezie se často stala dalším stupněm zájmu většiny vizuálních básníků, které fascinovaly rychle rozvíjející se informační technologie a umělá inteligence.

Otázky, které byly pokládány v úvodu diplomové práce, nemají po jejím napsání jednoznačnou odpověď. Zvláště pak zařazení fenoménu asémantické poezie je velmi komplikované, neboť, jak bylo dokázáno, pracuje s principy vizuální komunikace výtvarného umění, tato vizuální podoba je však vztažena k písmu. Osciluje mezi konceptem poezie a estetickými kvalitami výtvarného díla. V případových studiích je zřejmé, že sami autoři často doplňují toto nečitelné písmo barvou, figurální stopáží, pozadím novinových výtisků, ilustracemi a pohrávají si tak s možností spojit obor umění a poezie. Vizuální poezie sama o sobě se vzdaluje tradičnímu básnictví, a proto spíš než snahu rozlišit hranici poezie a umění šedesátých let dvacátého století, můžeme uvažovat nad jistými rozdíly mezi umělci lettristickými a vizuálními básníky. Nasnadě je pak porovnat profesní zaměření a minulost autora. Zdali se k asémantické psané poezii dostává skrze texty nebo umění, snahu zachytit linii kaligrafie, expresi psaného projevu i jiných skripturálních znaků, využít ideu znečitelnění, a tudíž pochybení psaného textu, nebo jít cestou poetickou, uvažovat nad texty básní jako nad materií nejen komunikační, ale navíc také vizuální. A ačkoli je možné se více či méně v případě jednotlivých autorů k jedné z těchto stran přiklonit, ani tak si neodpovídáme na otázku konkretizace oboru. Vzhledem k historickému kontextu, zájmu o mezioborový přesah, vnímat umění vědecky a vědu zase umělecky (viz. například

Bildwissenschaft), tudíž neexistuje absolutní indikátor, k přesnému zařazení fenoménu.

Sledovaný příběh české asémantické psané poezie začíná v roce 1959, kdy Jiří Balcar vytváří svou sérii *Labyrintů*. Jeho tíživý komentář soudobého života moderního umělce v Československé socialistické republice vypovídá o existenciální krizi, kterou v té době procházel. Zároveň je zde však i zhodnocena jeho cesta do Bruselu a Paříže, kde prohlubuje svou znalost soudobé umělecké scény. Nelze tudíž jednoznačně označit Balcarova východiska, a proto ani východiska českého asémického psaní. V jeho případě se dá uvažovat nad jistou aktuálností trendu skripturální kresby, malby a grafiky, se kterou se zprostředkovaně setkal na výstavě Expo v Bruselu v roce 1958, rovněž v rámci pozdější a mnohokrát jmenované výstavy *Schrift en Beeld*, dokonce o něco dříve české výstavě *Čína očima českých výtvarníků* v roce 1959. Zájem o východní kulturu, ať už z politických důvodů nebo pro estetické kvality místní umělecké i básnické produkce nelze popírat. To, co však Balcarova díla vytrhává z běžného experimentu se skripturálním materiálem je jeho životní situace. Názor na nutnost revize soudobého dění, kterou promítal do svých děl, vytahuje na povrch Balcarových lettristických prací ideu existencialismu. Jiří Balcar nepochybně texty Jeana Paula Sarrtra velmi dobře znal, byl si vědom současného myšlenkového proudu místní i zahraniční literatury, především knih Franze Kafky, jejichž obsah silně rezonoval českou uměleckou obcí. Existencialismus sám byl vhodnou obhajobou situace, která v ČSSR v padesátých a šedesátých letech měnila mnohé. A všeobecná skepse k psanému slovu, médiím, novinám a státní správě nemohla být lépe vyjádřena nežli skrze nečitelné písmo. Asémantická poezie se stala konceptem ukazujícím na slova, která již nejsou pravdivá, tím více zbytečná.

Dalším českým autorem byl Jiří Kolář, který pracuje na sérii *Cvokogramů* a *Analfabetogramů* už v roce 1962, o rok později však tuto svou etapu překonal. Jeho záměr věnovat se asémantické psané poezii byl o poznání jinde. Byla to snaha nalézt ideální rozmezí, snad jej i překročit, mezi obory umění a literatury, které v něm silně oscilovaly. Návaznost na primitivní umění, art-brut, vizuální poezii, která měla v ČSSR silnou základnu, dovedly Koláře až k myšlence zabývat se “písmem” negramotných a psychicky nemocných jedinců. Jiří Kolář neměl potřebu se touto cestou vyrovnávat s politickou situací. Sledoval tak různé polohy vizuální poezie,

které pro něj však vytvořením *Cvokogramů* skončily. Na Koláře navazuje Ladislav Novák se svými, tašismem napadenými malbami-básněmi. I on se více zajímal o možnosti vizuální poezie namísto konceptu, který mohl být za asémantickou psanou poezií skryt. Vizuálně působivé objekty *Dopisů* z let před rokem 1963 byly Novákovi cestou za “krásou ošklivosti” ve smyslu Jeana Dubuffeta a jeho informelní tvorby a strukturální abstrakce, značně rozšířené i na území české neoficiální výtvarné scény. I přesto, že jeho asémantické básně byly mezníkem mezi zbytky poezie a pozdějšími kolážemi a froasážemi, pro něž je dnes jeho dílo velmi známé, především v zárodku (*Detextech* a později i šifrovaných básních) lze sledovat zajímavou hru vedení pozornosti diváka ze sémantického k asémantickému, až nakonec zakouší poezii zcela abstraktní.

Od poloviny šedesátých let se do tohoto příběhu přidává Karel Trinkewitz několika svými asémickými kompozicemi, silně inspirovanými východní kaligrafií. Spolu s ním Zdeněk Kirchner a několik dalších, pro které bylo jiné písmo spíše slabou zastávkou ve vývoji výtvarné i básnické tvorby. Zpracování námětu kaligrafie se nabízelo z mnoha důvodů. V roce 1958 byla představena na Expu v Bruselu jako jeden ze současných výtvarných trendů, zároveň se jednalo o jeden z mála motivů, které návazností na východní tradici, Čínu a její politické orientaci, byly ve světě oficiálního umění více či méně obhajitelné.

Zdeněk Kirchner byl lettrismem zasažen zřejmě již v ateliéru Adolfa Hoffmeistera, který si stejně jako jeho žák, uvědomoval výrazové možnosti tohoto grafému. Na jeho příkladu by snad šlo i poukázat na drobné nuance mezi básníky-umělci a lettristy. Mimo rozdílných motivací a často i literární historie tvůrců, jsou to především užité materiály a vykládaný koncept díla. Všimněme si tak například, že právě Zdeněk Kirchner pro své lettristické kompozice využívá více média olejomalby, která je nositelem hodnot “vysokého umění”. Oproti němu stojí tvorba Koláře i Nováka, kteří si vystačí s papírem a tuší, občas i psacím strojem ukazujícím na tradiční prostředky soudobého spisovatele. I přes výše zmíněné však nelze jednoznačně určit hranici mezi výtvarným uměním a poezií, poněvadž se často překrývají, jakkoliv autor k tomuto specifickému výtvarnému vyjádření přišel. Což byla v závěru již naznačeno.

Také bych ráda poukázala na jakousi vývojovou linii vedoucí až k prvním asémantickým psaným básním, které, i přesto, že se kolikrát tváří jako spontánní

experiment tvůrce, lze částečně vysvětlit. Pro začátek je to velký zájem o Francii, a především pak Paříž, jakožto centra moderního umění. Zde, v rozmezí několika let vznikají dva zcela rozdílné výtvarné fenomény – lettrismus zastoupen Isidorem Isou a strukturální abstrakce Jeana Dubuffeta. Tyto dva opačné póly vývoje moderního umění se spojují v asémantické formě vizuální poezie. A to jak vizuálně, tak také ideově. Záměrné obnažení písemného znaku na bezvýznamovou strukturu, v níž nelze než sledovat estetické kvality, její linie a expresi, je možné spojit s myšlenkou strukturální abstrakce, která stejně jako autor asémantických textů upozorňuje na jejich půvab sám o sobě, aniž bychom je četli, poukazuje na čistou krásu matérie, s níž pracuje umění, dosud jako prostředkem, nyní však jako výsledným motivem díla. Tato teorie se projevuje například v dílech Jiřího Balcara nebo Vladimíra Boudníka, který měl z předmětných autorů k informelu snad nejbliže.

V díle Ladislava Nováka a Jiřího Koláře hrála větší roli poezie, tradice dadaismu a surrealismu. Pro Nováka pak specificky i automatická kresba, zřejmě převzatá z díla Andrého Massona a výtvarných postupů Jacksona Pollocka. Snaha uvolnit svou mysl do krajnosti, pracovat se všemi dostupnými prostředky a soudobá touha po překračování hranic výtvarného umění směrem k vědě, psychologii, literatuře a dalších rezonuje v jejich asémantických básních z první poloviny šedesátých let dvacátého století. A jakkoliv byla historie asémantických písemných projevů bohatá, tímto logickým vývojem lze dokázat, že tím nejsilnějším podnětem návratu fenoménu do výtvarného umění byl právě dobový i osobní kontext. Na tyto práce je pak třeba hledět individuálně a posuzovat je i s ohledem na dřívější tvorbu a preference autora.

8 Literatura

Adolf Hoffmeister, Japonská kaligrafie, *Výtvarná práce*, č. 5, 1958.

Alena Pomajzlová (ed.), *Obraz a slovo* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2017.

André Breton, *Manifesty surrealismu*, Praha 2005.

Astrid Winter, Gattungsspektrum der Poesie Jiří Kolářs in der experimentellen Phase, in: *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolář*, Göttingen 2006, s. 215.

Astrid Winter, Jiná estetika. Konceptualismu a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce, in: Stanislava Fedrová (ed.), *Česká literatura v intermediální perspektivě. Sborník příspěvků z IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha 2010, s. 25-38.

Astrid Winter, Ladislav Novák. Spielerischer Erfinder im Grenzbereich zwischen Kunst, Poesie und Musik, in: *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*, Göttingen 2006, s. 104-122.

Dietrich Mahlow, *Schrift en Beeld*, Frankfurt am Main 1963.

Emma Hanzlíková (ed.), *Kuna nese nanuk. Umění čtení umění* (kat. výst.), Zóna 8SMIČKA, Humpolec 2019.

Ernest F. Fenollosa - Ezra Pound, *Čínský písemný znak jako básnické médium*, Praha 2005.

Eva Krátká, *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno 2013.

Eva Krátká, Poválečné klasifikace a kontexty pojmu "vizuální poezie", in: *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*, Brno 2016, s.73-136, cit. s. 102.

Eva Krátká, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*, Brno 2016.

Ferdinand Kriwet, Rozklad literární jednoty, in: Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*, Praha 1967, s. 161-172.

Ferdinand Kriwet, Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur, in: *Manuskripte*, 1964, č. 12, s. 15-17.

- Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*, Praha 1960.
- Hal Foster – Rosalinda Kraussová – Yve-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900*, London 2004.
- Hana Rousová, *Linie, barva, tvar* (kat. výst.), Východočeská galerie v Plzni, Plzeň 1989.
- James Elkins, *The domain of images*, Cornell University, Ithaca 1999
- James. M. Thomson, *Twentieth Century Theories of Art*, Carleton University, Canada 1995.
- Jan Kotík, *Jan Kotík. Práce z let 1948-1956* (kat. výst.), Galerie československého spisovatele, Praha 1957.
- Jan Otokar Fischer, Henri Michaux, in: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*, Praha 1966.
- Jan Otokar Fischer, Henri Michaux, in: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*, Praha 1966, s. 585-590.
- Jaroslav Bařinka – Marina Čarnogurská – Zlata Černá et al., *Kulturní tradice dálného východu*, Praha 1980.
- Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*, Praha 1990.
- Jiří Kolář – Jindřich Chaloupecký - Miroslav Lamač, *Jiří Kolář*, Praha 1993.
- Jiří Kolář, *Odpovědi*, Praha 1984.
- Jiří Kolář, *Slovník metod*, Praha 1999.
- Jiří kolář, Snad nic, snad něco, *Lidové noviny* XIV, 1965, č. 36, 4.9., s. 6.
- Jiří Padrta, *Obraz a písmo* (kat. výst.), Galerie Václava Špály v Praze 1966.
- Jiří Ševčík-Pavčina Morganová-Dagmar Dušková, *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Brno 2001.
- Jiří Valoch, *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce), FF UJEP, Brno 1970.
- Jiří Valoch, Některé teoretické problémy a pokus o typologii, in: Eva Krátká, *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno 2013, s. 231-249.
- Jiří Valoch, *Proměny Ladislava Nováka*, Praha 2002.
- Jiří Voves (ed.), *Zdeněk Kirchner* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 1996.

Josef Hiršal – Petr Kotyk – Josef Hlaváček, *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), Památník národního písemnictví, Praha 1997.

Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (eds.), *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha 1993.

Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967.

Josef Hiršal-Bohumila Grögerová-Miloš Jůzl, *Experimentální poezie*, Praha 1967.

Josef Hlaváček, Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská et al., *Dějiny českého výtvarného umění (1958-2000)*, sv. VI (I-II), Praha 2007, s. 233-239.

Karel Srp, *Lingua angelica. Znak, předmět, struktura v českém výtvarném umění 1958-1964*, in: Marie Klimešová, *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963* (kat. výst.), GHMP, Praha 1994, s. 213-239.

Karel Trinkewitz, *Collagen und Objekte*, Hamburg 1990.

Kateřina Tošková, Experimentální poezie ve sbírkách, sbornících, činech a činnostech. od 60. let do současnosti, in: Olga Stehlíková (ed.), *Experimentální poezie, Pandora*, 2007, č. 14, s. 145-191.

Klára Burianová, *Karel Trinkewitz. O životě* (kat. výst.), Museum Kampa, Praha 2016.

Laurent Busine – Bettina Brand-Clausen - Caroline Douglas - Inge Jádí, *Beyond Reason: Art and Psychosis Works From the Prinzhorn Collection*, University of California 1998.

Laurie Edson, Henri Michaux: Artist and Writer of Movement, in: *The Modern Language Review* LXXVIII, č. 1, 1983, s. 46-60.

Laurie Edson, Henri Michaux: Artist and Writer of Movement, in: *The Modern Language Review* LXXVIII, č. 1, 1983, s. 46-60.

Lukáš Zádrapa – Michaela Pejčochová, *Čínské písmo*, Praha 2009.

Malgorzata Dawidek Grylicka, Konkrétní poezie a konceptuální umění. Odlišnosti a společenská východiska. Studie o vybraných otázkách polské neoavantgardy na příkladu tvorby Stanisława Drózdze a Jaroslava Kozłowského, in: *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha 2015, s. 93.

- Marie Klimešová, *Jiří Balcar*, Praha 1988.
- Marie Klimešová, První rok změny, in: *Roky ve dnech*, Praha 2010, cit, s. 389.
- Marie Klimešová-Judlová, *Jiří Balcar*, Praha 1988.
- Max Bense-Reinhard Döhl, Zur Lage, *Manuskripte V*, 1965, č. 13, s. 2. Taktéž in: Eugen Gomringer (ed.), *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie*, Stuttgart 2001, s. 167-168.
- Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California 1997.
- Norman Cousins, Počítač a básník, *Literární noviny IV*, 1967, č. 28, s. 4.
- Peter Schwenger, *The Asemic Art of Writing*, University of Minnesota 2019, nestránkováno.
- Petr Kuběnský, Surrealistická inspirace, in: *Literární dílo Ladislava Nováka*, diplomová práce, Ústav české literatury a knihovnictví FF MU, Brno 2014, s. 66-71.
- Rud. Čermák, Vývoj dětského písma v době předškolní, in: *Písmo a škola I*, č. 2, 15.12.1933, s. 14-16.
- Sandra Průša (ed.), *Ladislav Novák. Pochybovali jsme, nenáviděli a zoufali. We Doubted, Hated and Despaired* (kat. výst.), Museum Kampa, Praha 2010.
- Tereza Nováková, *Promyšlená stopa expresivního gesticismu. Vlivy západní evropy na tvorbu Jana Kotíka* (bakalářská práce), KTF UK, Praha 2009.
- Th. Hamerský, Poznámky z praxe psaní, in: *Písmo a škola I*, č. 1, září 1933, s. 4.
- Tomoko Sakomura, *Poetry as Image. The Visual Culture of Waka Sixteenth Century Japan*, Leiden 2015.
- Vít Havránek, *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let* (kat. výst.), GHMP, Praha 1999.
- Vladimír Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii, in: *Výtvarné umění IX-X*, 1968, s. 429-438.
- Vladimír Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 9-10, s. 429-438.
- Vladislav Merhaut – Marcela Turečková - Václav Kadlec (edd.), *Vladimír Boudník. Z korespondence II (1957-1968)*, Praha 1994.
- Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, Revolver revue, Praha 2004.
- W.J.T. Mitchell, Slovo a obraz, in: Robert Nelson-Richard Shiff (edd.), *Kritické pojmy dejin umenia*, Bratislava 2004, s. 79-91.

Zdeněk Primus (ed.), *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*,
Praha 2004.

9 Seznam obrazové přílohy

1. Jan Kotík, bez názvu, nedatováno, zdroj: Jan Kotík, *Jan Kotík. Práce z let 1948-1956* (kat. výst.), Galerie československého spisovatele, Praha 1957, foto na obálce.
2. Jan Kotík, Tabule, 1961, olej, plátno, 99x80 cm, zdroj: Alena Pomajzlová, *Obraz a slovo* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2017, s. 63.
3. Gibon Sengai, Vesmír, 18. století, tuš na papíře, zdroj: Jaroslav Bařinka – Marina Čarnogurská - Zlata Černá et al., *Kulturní tradice dálného východu*, Praha 1980, s. 240.
4. Hans Hartung, bez názvu, 1937, tuš, papír, zdroj: Jaroslav Bařinka – Marina Čarnogurská - Zlata Černá et al., *Kulturní tradice dálného východu*, Praha 1980, s. 240.
5. Mark Tobey, Zátíší s tušovým nápisem, 1957, zdroj: Jaroslav Bařinka – Marina Čarnogurská - Zlata Černá et al., *Kulturní tradice dálného východu*, Praha 1980, s. 239.
6. Paul Klee, Abstrakte Schrift, 1931, 8,4x21,9 cm, zdroj: Dietrich Mahlow, *Schrift en Beeld*, Frankfurt am Main 1963, s. 41.
7. Paul Klee, Tajný dopis, 1937, kombinovaná technika, 48,5x33 cm, zdroj: <https://www.pubhist.com/w18465>, vyhledáno 21.7. 2020.
8. Paul Klee, Právo, 1938, kvaš a kombinovaná technika, 48,6x32,7 cm, zdroj: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-klee-1879-1940-gesetz-law-6073964-details.aspx>, vyhledáno 27.7.2020.
9. Robert Walser, Mikroskript, nedatováno, zdroj: <https://www.flickr.com/photos/35468147706@N01/87882339>, vyhledáno 21.7.2020.
10. Christian Dotremont, Logogram, 60. léta 20. století, 13,9x21,7 cm, zdroj: <https://www.artsy.net/artwork/christian-dotremont-writing-logogram-with-unclear-text>, vyhledáno 27.7.2020.
11. Henri Michaux, Abeceda, 1927, zdroj: Fabienne Eggelhöfer (ed.), *Taking a Line for a Walk* (kat. výst.), Zentrum Paul Klee, Bern 2014, s. 62.
12. Joan Miró, Gravisme concret, 1952, 50x69 cm, zdroj: Dietrich Mahlow, *Schrift en Beeld*, Frankfurt am Main 1963, s. 35.

13. Kurt Robert Hoffmann Sondeborg, Composition, 1959, 56,6x49,8 cm, zdroj: Dietrich Mahlow, *Schrift en Beeld*, Frankfurt am Main 1963, s. 33.
14. Fritz Winter, Unterschrift unter einen bösen Vertrag, nedatováno, 97x130 cm, zdroj: Dietrich Mahlow, *Schrift en Beeld*, Frankfurt am Main 1963, s. 34.
15. Isidor Isou, bez názvu, nedatováno, zdroj: Josef Hiršal – Bohumila Grögrová - Miloš Jůzl, *Experimentální poezie*, Praha 1967, s. 233.
16. Josef Váchal, Josef Váchal, Kresebné zásahy do knihy H. P. Blavatská, Základové indické mystiky, 1903-1920, zdroj: Marie Rakušanová, *Josef Váchal. Napsal, vryl, vtiskl a svázal*, Praha 2014.
17. Ukázka techniky rozepisování, zdroj: Th. Hamerský, Poznámky z praxe psaní, in: *Písmo a škola* I, č. 1, září 1933, s. 4.
18. Ukázka psaní dětí v předškolním věku, zdroj: Rud. Čermák, Vývoj dětského písma v době předškolní, in: *Písmo a škola* I, č. 2, 15.12.1933, s. 14-16.
19. Jiří Valoch, bez názvu, 1967, tuš, papír, 30x22 cm, zdroj: Alena Pomajzlová, *Obraz a slovo* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2017, s. 66.
20. Jiří Kolář, Analfabetogram, 1962, zdroj: Jiří Kolář – Jindřich Chalupecký – Miroslav Lamač, *Jiří Kolář*, Praha 1993, s. 10.
21. Jiří Kolář, Cvokogram, 1962, zdroj: Jiří Kolář – Jindřich Chalupecký – Miroslav Lamač, *Jiří Kolář*, Praha 1993, s. 10.
22. Jiří Kolář, bez názvu, 1. pol. 60. let 20. století, tuš, typoskript na reprodukci, karton, 30x21,4 cm, zdroj: Alena Pomajzlová, *Obraz a slovo* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2017, s. 57.
23. Ladislav Novák, bez názvu, 1962, lité laky, tisk, 31,5x24 cm, zdroj: Sandra Průša (ed.), *Ladislav Novák. Pochybovali jsme, nenáviděli a zoufali. We Doubted, Hated and Despaired* (kat. výst.), Museum Kampa, Praha 2010, s. 15.
24. Ladislav Novák, Moje vnitřní podobenka, 1962, pero, tuš, 16,5x11,5 cm, zdroj: Sandra Průša (ed.), *Ladislav Novák. Pochybovali jsme, nenáviděli a zoufali. We Doubted, Hated and Despaired* (kat. výst.), Museum Kampa, Praha 2010, s. 11.

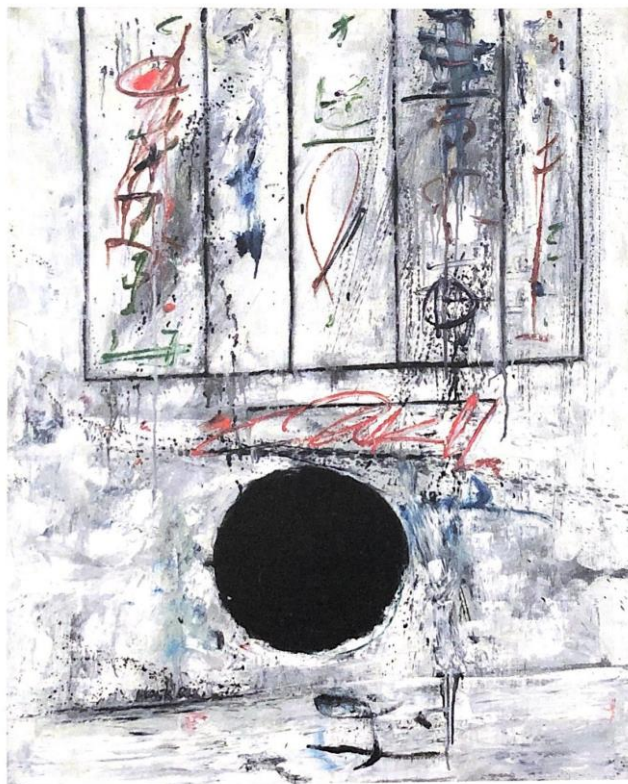
25. Ladislav Novák, Dopis, 1963, arabská guma, tuš, papír, 24x16,4 cm, zdroj: Alena Pomajzlová, *Obráz a slovo* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2017, s. 51.
26. Ladislav Novák, Dopis, 1963, arabská guma, tuš, papír, 24x16,4 cm, zdroj: Alena Pomajzlová, *Obráz a slovo* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2017, s. 48.
27. Ladislav Novák, Řekům, 60. léta 20. století, zdroj: http://www.almanachwagon.cz/naklad/novak_ladislav/w07III.htm, vyhledáno 21.7.2020.
28. Ladislav Novák, bez názvu, 60. léta 20. století, zdroj: http://www.almanachwagon.cz/naklad/novak_ladislav/w07III.htm, vyhledáno 21.7.2020.
29. Jiří Balcar, Dekret IV, 1960, lept, 24,5x15,5 cm, zdroj: Marie Klimešová, *Jiří Balcar*, Praha 1988, s. 27.
30. Jiří Balcar, Zpráva III, 1961, suchá jehla, 24,5x15,5 cm, zdroj: Marie Klimešová, *Jiří Balcar*, Praha 1988, s. 25.
31. Jiří Balcar, Rozsudek, 1960, akvatinta, 25x16 cm, zdroj: Marie Klimešová, *Jiří Balcar*, Praha 1988, s. 27.
32. Vladimír Boudník, bez názvu (Abstraktní figura), 1957, monotyp, 33,7x24,8 cm, zdroj: Zdeněk Primus (ed.), *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, Praha 200, s. 102.
33. Vladimír Boudník, Dopis Tekle, 1965, strukturální grafika, 25,5x49,6 cm, zdroj: Zdeněk Primus (ed.), *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, Praha 200, s. 158.
34. Vladimír Boudník, bez názvu (z kolekce pro Jugoslávii), 1964, monotyp, 8,5x13,8 cm, zdroj: Zdeněk Primus (ed.), *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, Praha 200, s. 198.
35. Vladimír Boudník, Dekalky, 1967, suchá jehla, 21x30 cm, zdroj: Zdeněk Primus (ed.), *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, Praha 200, s. 210.
36. Zdeněk Kirchner, Jazz, před rokem 1968, olej, email, plátno, 90x120 cm, zdroj: Jiří Voves (ed.), *Zdeněk Kirchner* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 1996, s. 25.

37. Zdeněk Kirchner, bez názvu, před rokem 1968, kresba, tuš, email, papír, 52x38 cm, zdroj: Jiří Voves (ed.), *Zdeněk Kirchner* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 1996, s. 27.
38. Zdeněk Kirchner, bez názvu, 1965, olej, email, plátno, 65x50,5 cm, zdroj: *Zdeněk Kirchner* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 1996, s. 29.
39. Karel Trinkewitz, bez názvu, nedatováno, zdroj: <https://galeriezavodny.com/karel-trinkewitz>, vyhledáno 21.7.2020.

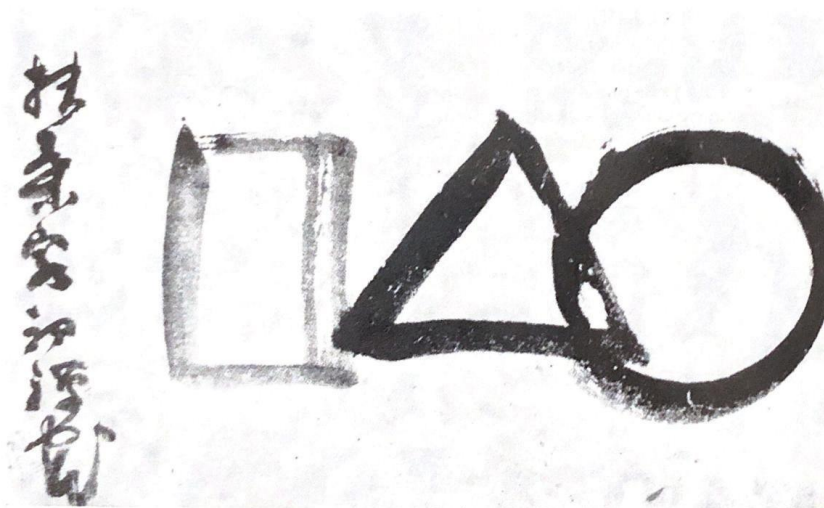
10 Obrazová příloha



1. Jan Kotík, bez názvu, nedatováno



2. Jan Kotík, Tabule, 1961



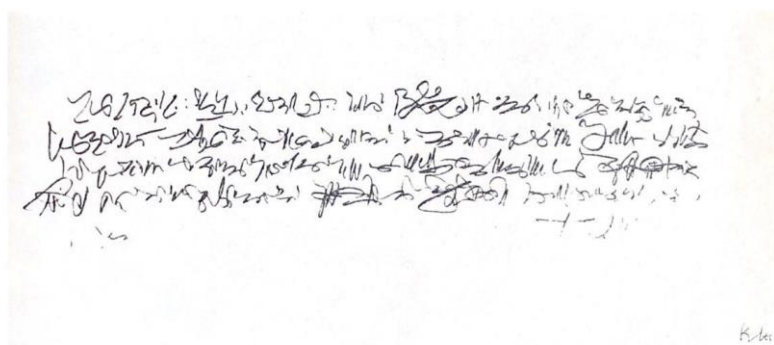
3. Gibon Sengai, Vesmír, 18. století, tuš na papíře



4. Hans Hartung, bez názvu, 1937



5. Mark Tobey, Zátiší s tušovým nápisem



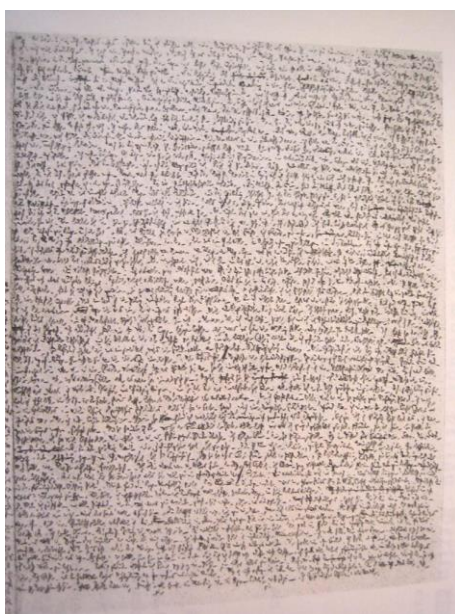
6. Paul Klee, Abstrakte Schrift, 1931



7. Paul Klee, Tajný dopis, 1937



8. Paul Klee, Právo, 1938



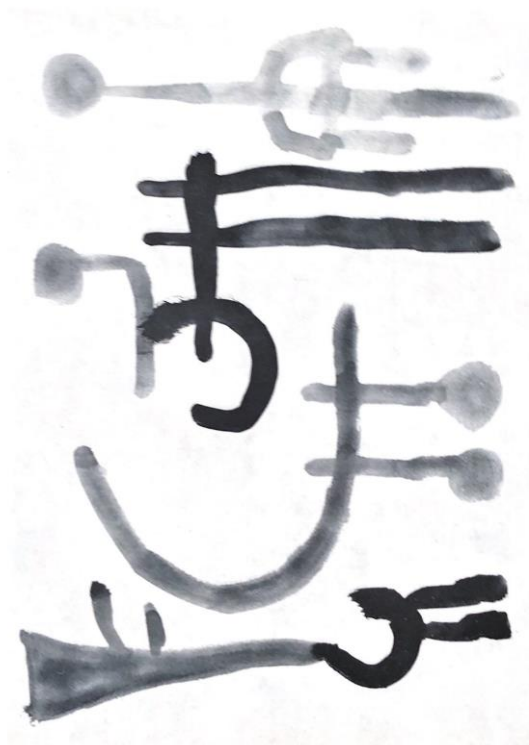
9. Robert Walser, Mikroskript, nedatováno



10. Christian Dotremont, Logogram, 60. léta 20. století



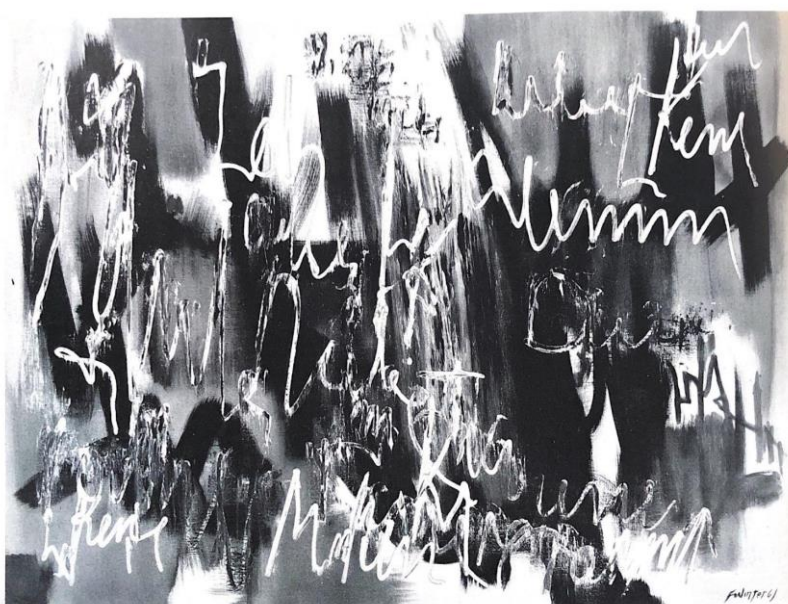
11. Henri Michaux, Abeceda, 1927



12. Joan Miró, Gravisme concret, 1952



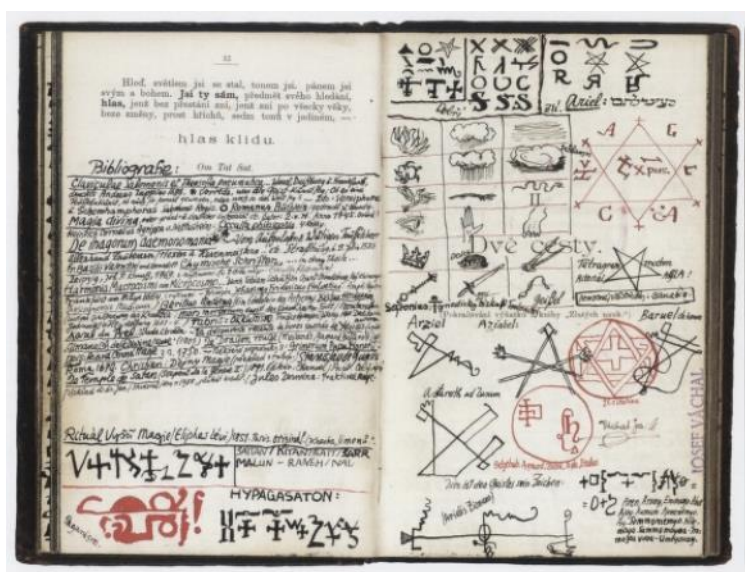
13. Kurt Robert Hoffmann Sondeborg, Composition, 1959



14. Fritz Winter, Unterschrift unter einen bösen Vertrag, nedatováno



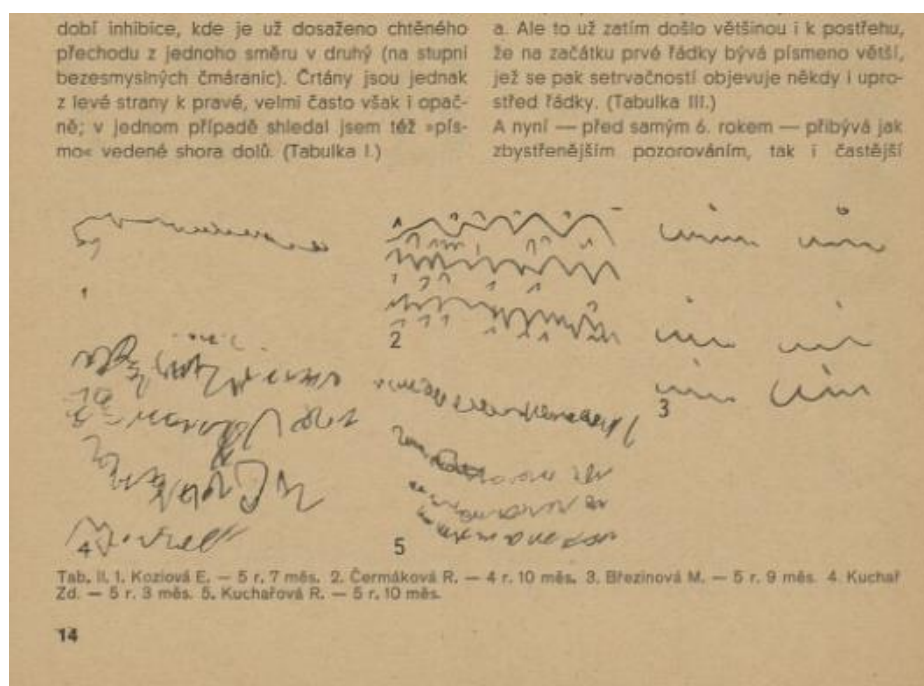
15. Isidor Isou, bez názvu, nedatováno



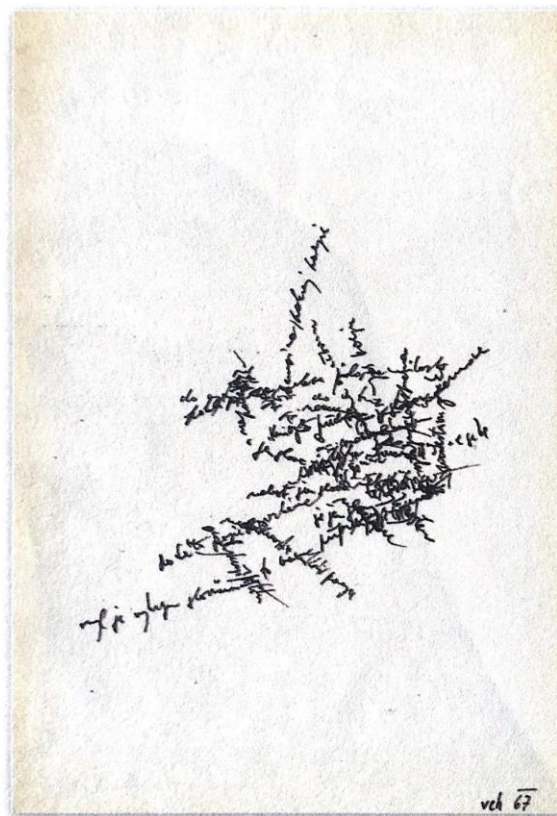
16. Josef Váchal, Josef Váchal, Kresebné zásahy do knihy H. P. Blavatská, Základové indické mystiky, 1903-1920



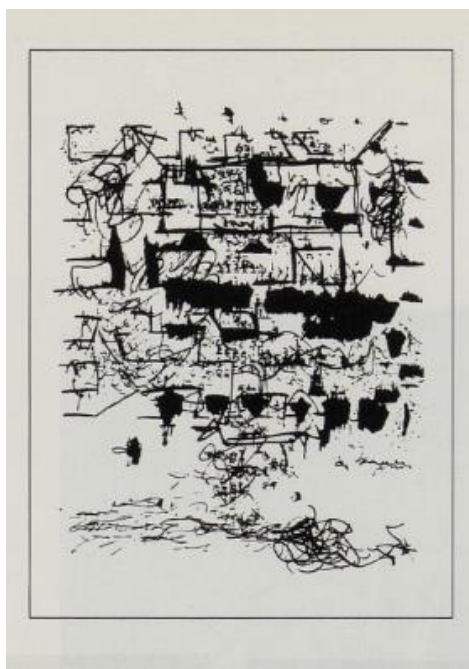
17. Ukázka techniky rozepisování



18. Ukázka psaní dětí v předškolním věku



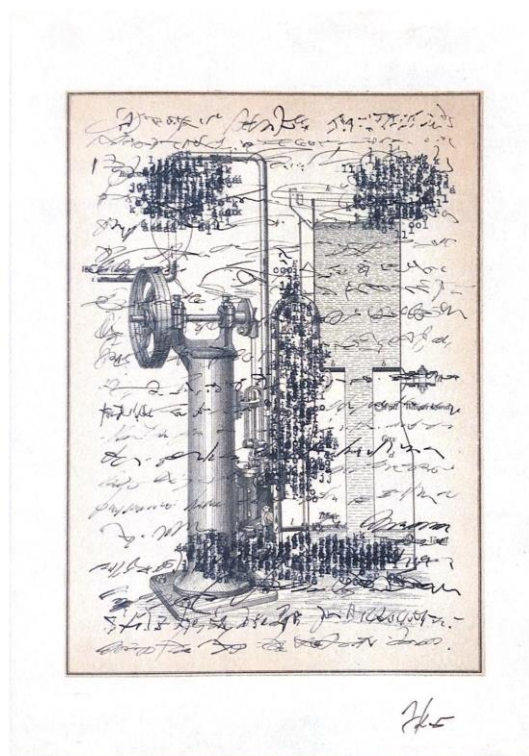
19. Jiří Valoch, bez názvu, 1967



20. Jiří Kolář, Analphabetogram, 1962



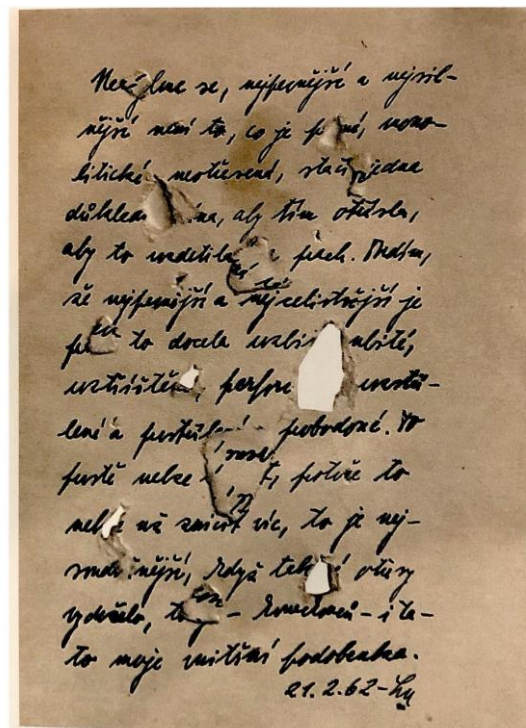
21. Jiří Kolář, Cvokogram, 1962



22. Jiří Kolář, bez názvu, 1. pol. 60. let 20. století



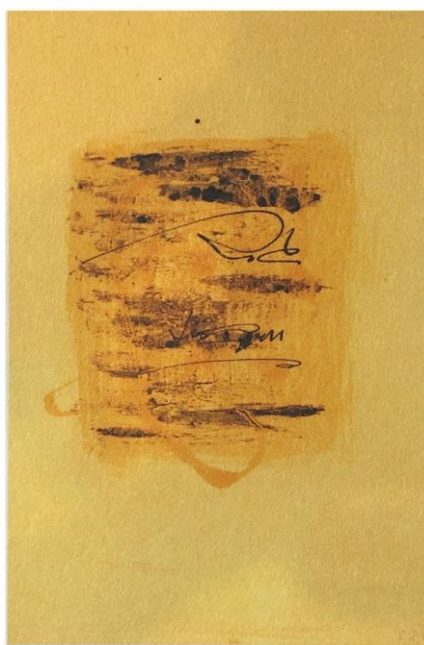
23. Ladislav Novák, bez názvu, 1962



24. Ladislav Novák, *Moje vnitřní podobenka*, 1962



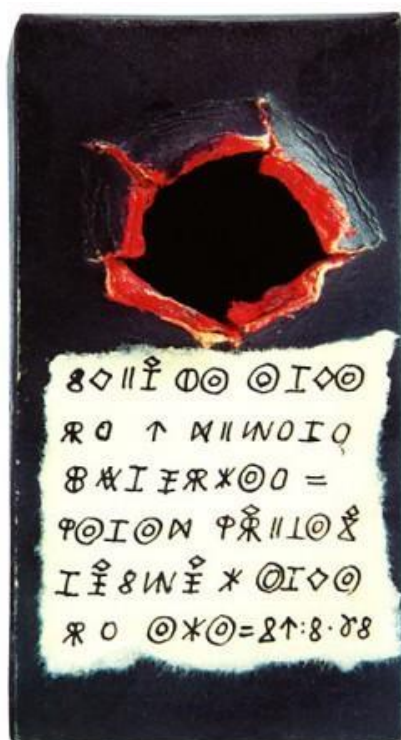
25. Ladislav Novák, Dopis, 1963



26. Ladislav Novák, Dopis, 1963



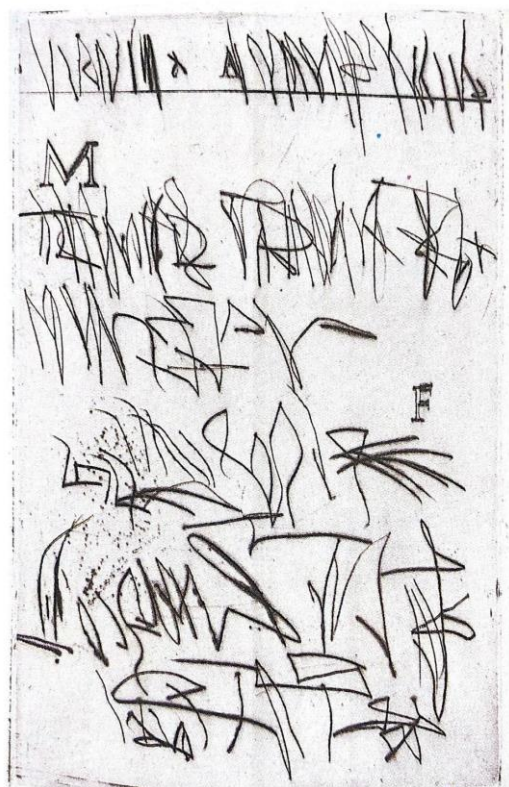
27. Ladislav Novák, Řekům, 60. léta 20. století



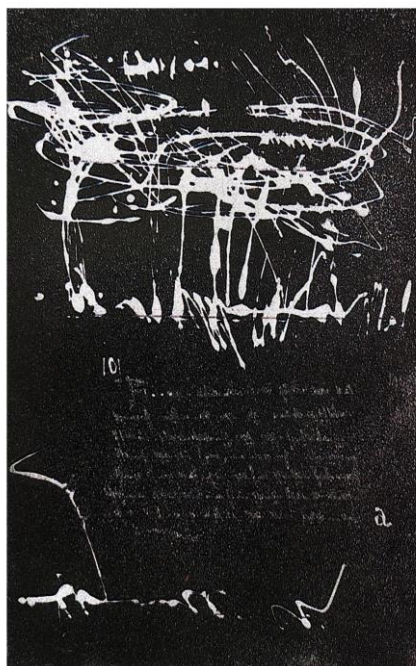
28. Ladislav Novák, bez názvu, 60. léta 20. století



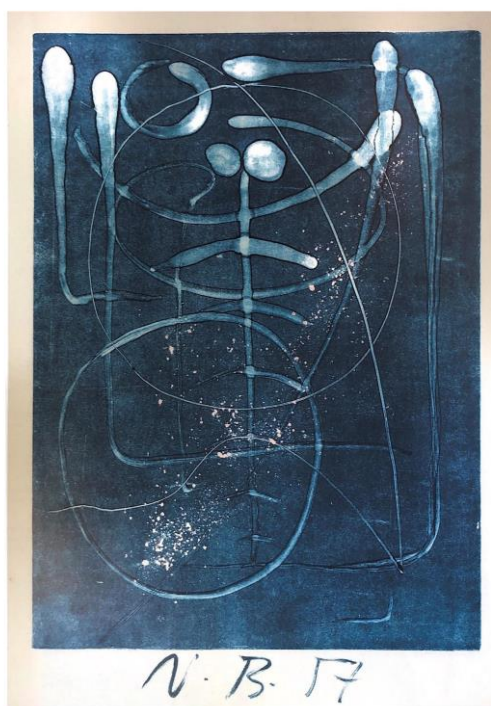
29. Jiří Balcar, Dekret IV, 1960



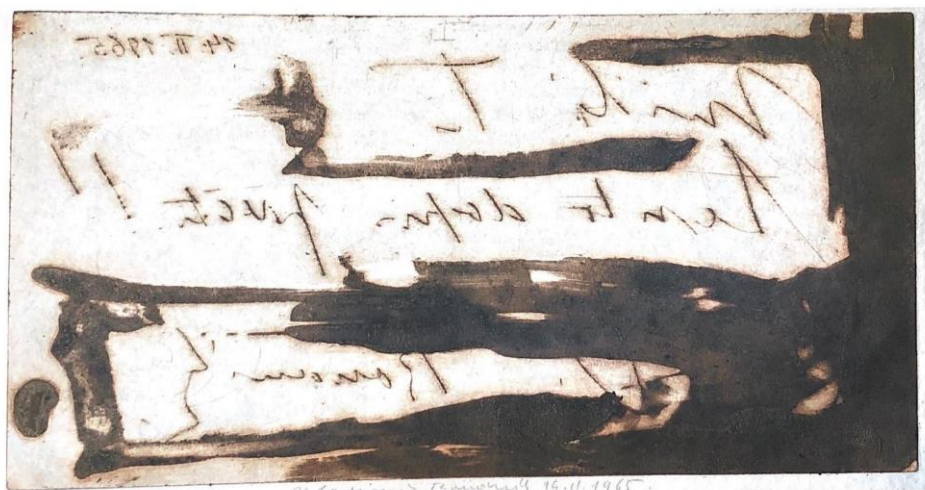
30. Jiří Balcar, Zpráva III, 1961



31. Jiří Balcar, Rozsudek, 1960



32. Vladimír Boudník, bez názvu (Abstraktní figura), 1957



33. Vladimír Boudník, Dopis Tekle, 1965



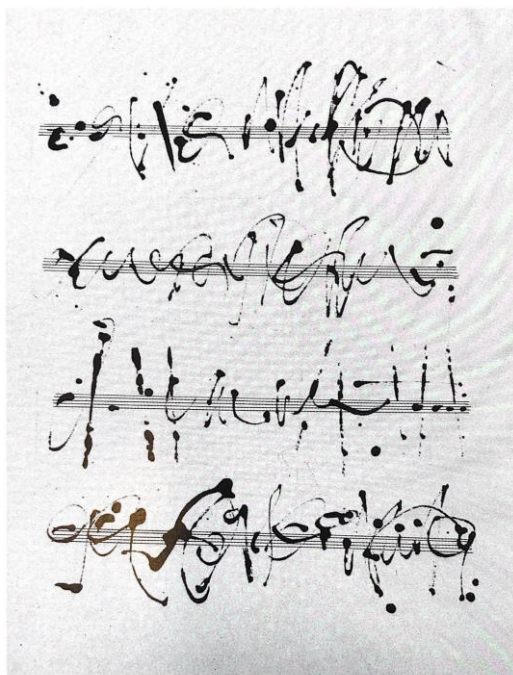
34. Vladimír Boudník, bez názvu (z kolekce pro Jugoslávii), 1964



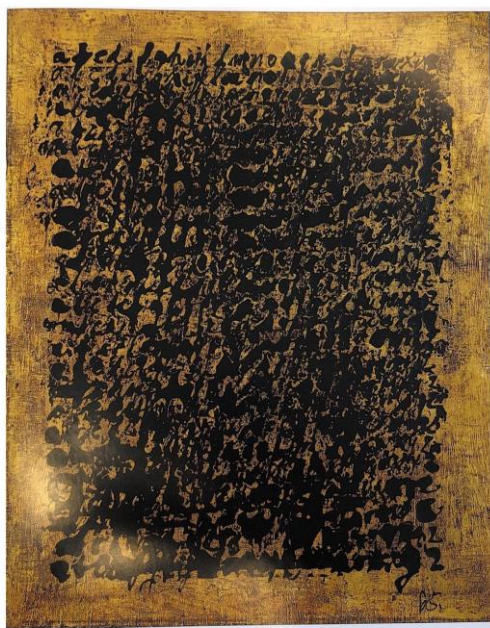
35. Vladimír Boudník, Dekalky, 1967



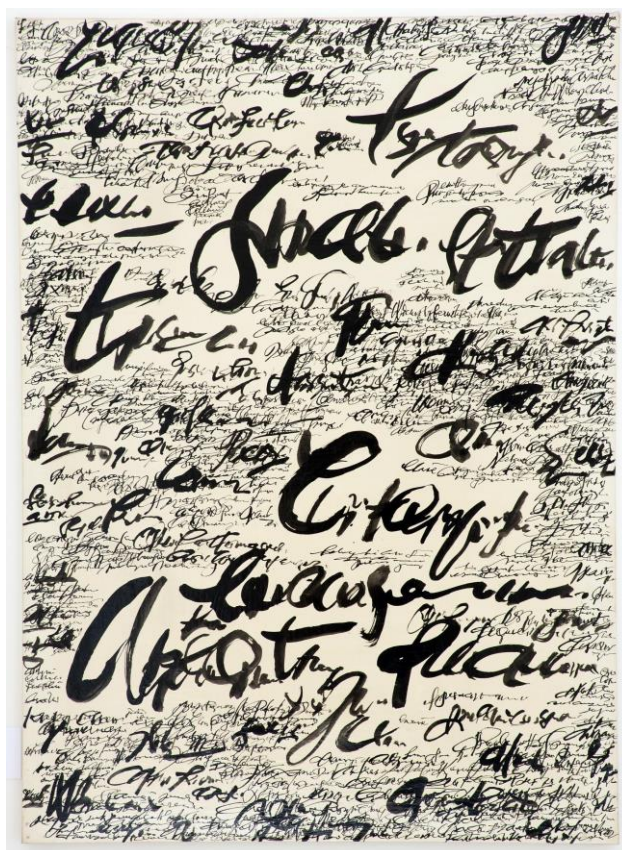
36. Zdeněk Kirchner, Jazz, před rokem 1968



37. Zdeněk Kirchner, bez názvu, před rokem 1968



38. Zdeněk Kirchner, bez názvu, 1965



39. Karel Trinkewitz, bez názvu, nedatováno